ESCENOGRAFIA WAGNERIANA

Wagneriana

(WAGNERIANA) VOL - 2

Escenografia Wagneriana

Carlos
Garcia Soler

APART. DE CORREOS:
14.010 – BARCELONA

PROLOGO

Amigo wagneriano, ya tiene en su mano el segundo volumen de "Wagneriana". Los poquísimos suscriptores a esta colección —unos 20—, se hallaban sin duda preocupados más que por la pérdida de su dinero, por el hecho de que no apareciesen más volúmenes de nuestra publicación, sin embargo pueden constatar con el presente que seguimos la línea que nos hemos marcado.

El desastroso resultado de la primera campaña de promoción de esta serie de volúmenes —con el dinero de las ventas no hemos cubierto ni la publicidad—, ha puesto de manifiesto que existen muy pocos wagnerianos y los pocos que hay, son bastante escépticos con respecto al éxito de una publicación como la nuestra. Algunos, debido a nuestro primer número, pensaron sin duda que se trataba de un burlo folleto nazi-fascista, y otros del intento de unos bienintencionados con destino al fracaso. Pero no es ni lo uno ni lo otro. Quisimos dedicar el primer número al nacionalsocialismo y Wagner, no sólo para rendir un homenaje al más eminente de los wagnerianos de la Historia junto con el Rey II, sino para comprobar hasta donde podía llegar el interés de un wagneriano hasta llegar a suscribirse a una publicación que empezaba su camino alabando a un personaje de los menos mimados por los historiadores vencedores.

Ahora continuamos el camino con el mismo entusiasmo. Sabemos que no vamos a ganar nada con todo esto, pero si bien España, y a la cabeza de ella Cataluña, hicieron algo por el wagnerismo a principios de siglo, es bien cierto por desgracia que cuando eran cientos de miles los aficionados a Wagner en Italia, Francia, Inglaterra, Suiza, Rusia, etc. en España todavía no se sabía ni pronunciar el nombre. Queremos recuperar el tiempo perdido y que sea España y Barcelona concretamente la única ciudad del mundo que mantenga no ya una, sino dos publicaciones wagnerianas. MONSALVAT es un digno ejemplo, pero para los wagnerianos fanáticos —y todos los wagnerianos lo somos— aunque los pocos artículos que publica MONSALVAT son superiores a los que podemos publicar nosotros, nos parece que es demasiado poco compartir a Wagner con otros compositores.

Ciertamente quizás en el futuro incluyamos a otros compositores como Lortzing, d´Indy, Dresecke, Perterson-Berger, Graener, Pfitzner... pero hemos de oponernos sistemáticamente a los destructores de la música, con Alban Berg a la cabeza, y que utilizando las nuevas orientaciones wagnerianas, convirtieron el campo de la música , y especialmente el del drama musical, en un campo lleno de aprovechados e intelectualoides. Para nosotros Wagner es un músico muy cercano al pueblo, es un músico para todos y así los que hacemos esta modesta publicación, trabajadores la mayoría, no podemos tolerar el engaño de que son objeto los aficionados a través de la música degenerada de los Berg, Hindemith, Schrecker, Schönberg...

Nuestros objetivos son claros. Por un lado ir publicando trabajos antiguos y modernos sobre la obra de Wagner, y por el otro dar a conocer todas las obras de verso y prosa del Maestro. Sabemos que publicando un volumen cada seis meses, nos costará mucho tiempo, pero no tenemos prisa. Queremos publicar no sólo su obra dramática, sus escritos, sino también su obra poética, totalmente desconocida y su correspondencia con

su esposa, con Cornelius, Nietzsche, Marschner, Schumann y con tantos y tantos otros músicos y artistas o amigos, que colaboraron con él a lo largo de su vida. También queremos publicar aquellas obras que o bien no pudo musical o fueron utilizadas como libretos por otros compositores como "Los franceses ante Niza", "Federico Barbarroja", "Wieland el herrero" etc. Todo será publicado. En total varias decenas de miles de páginas, pero lograremos el objetivo, toda vez que para lograrlo no contamos con el éxito de estos volúmenes sino con nuestro entusiasmo y nuestro dinero. Aquel que se suscriba a WAGNERIANA dispondrá de una especie de fascículos en los que encontrará periódicamente todas las obras no musicales de Wagner. Además de ello un buen wagneriano nos está traduciendo del inglés la magnífica obra "La epopeya de los sonidos" y otro buen wagneriano alemán nos ha enviado un extensísimo artículo sobre "Wagner y los animales" —tema que a nosotros nos interesa vivamente— y que será publicado en cuanto alguien nos lo traduzca gratuitamente.

Ultimo párrafo. Precisamos ayuda, pero no dinero. Nos basta con la ayuda que prestan los artículos y las traducciones. ¿Alguién sabe alemán? Esperamos sus noticias. Tenemos volúmenes y volúmenes para traducir. WAGNERIANA sigue adelante como testimonio de que si la obra de Wagner sigue viva, el Wagnerismo, está igualmente en plena vitalidad. Gracias a todos, a Wagner, y también a aquellos que lograron mantener vivo el wagnerismo, especialmente Cósima Wagner, Winifred Wagner, Listz, Luis II, Hitler...

BOSQUES, ANIMALES Y PUESTAS DE SOL EN LA TETRALOGIA

Se acababa de levantar el telón del II Acto de El Ocaso, cuando al ver de nuevo la horrible burla que se hacía del Maestro con la decoración de este acto –al igual que los precedentes–, no pude contenerme un minuto más y grité con todas mis fuerzas: Volem decorats (queremos decorados).

Al día siguiente dos críticos musicales comentaban mi grito, sin censurarlo. Uno de ellos, Xavier Montsalvatge, lo refería dentro de la crónica de otra obra de excelente decoración y hacía mención a que el autor de el grito de El Ocaso, se hallaría contento con la bella decoración de la obra comentada. No quiero vanagloriarme de un comportamiento a todas luces indigno. No creo que los gritos sea la forma de solucionar las cosas, pero también era antaño bien conocida la fama del Liceo, en cuanto a su rigurosidad, con pitos frecuentes incluso a los grandes divos –la Callas y Caruso, entre otros, si no me equivoco– y creí que no estaba de más dejar patente el disgusto ante los decorados de Altmann.

Supongo que hay quien acepta esos decorados por aquello de que todo el mundo es libre de hacer lo que quiera, etc, etc, pero estoy totalmente convencido de que son muchos más los que comparten mi opinión que no los que la combaten, prueba de ello es que en años sucesivos se pudieran oir otras voces pidiendo decorados, que ya no eran la mía.

Sin embargo, para mofa y escarnio, en la última representación de El Ocaso, volvimos a tener los decorados de Altmann y tuvimos que soportar la burla deseada hacia los deseos del Maestro.

Todos sabemos lo que cuenta una decoración; o mejor que decir lo sabemos, lo imaginamos. Sabemos también que concretamente el Liceo carece de las subvenciones que han hecho en otros países subir los honorarios de los cantantes y que por culpa de ello debemos pagarlo aquí. Aceptamos pues una decoración humilde si no hay dinero para más, pero nos indigna que se nos pretenda endosar una mamarrachada con la justificación de que se trata de "el último grito".

La decoración de Altmann se apoyaba en parte en proyección de diapositivas. Ya había visto en una representación del Sigfrido en Nápoles la utilización de diapositivas de paisajes con acierto –aunque no ajustándose a lo dicho por Wagner–. Existen las decoraciones conocidas como "clásicas" de nuestro Mestres Cabanes, quizás el más grande escenógrafo de la actualidad en todo el mundo, y uno de los mejores de las obras wagnerianas, –por lo menos por lo poco que conocemos–. Todo ello es preferible al hecho de burlarse de lo dispuesto por Wagner.

Sabemos que, por desgracia, la iniciativa ha partido de Bayreuth. Las decoraciones de Emil Pretorius han sido sustituïdas por la de desconocidos aprovechados. Se asegura que los juegos de luces son extraordinarios en Bayreuth –yo como la Sra. Gertrud Strobel no pienso asistir a los Festivales mientras en lugar de los Festivales Richardwagnerianos, sigan siendo los festivales Wolfgangwagnerianos– pero todo ello solo sirve para comprobar lo perfectas que podrían ser hoy día las decoraciones y lo poco interesantes que son.

Aquellos wagnerianos de buena fé –los clásicos wagnerianos catalanes de Bayreuth– que nos comentan los grandes efectos que producen algunas escenas –como las de Parsifal–, no deben olvidar nunca que esos mismo

efectos podrían lograrse respetando la obra de Wagner y entonces comprobarían la belleza extraordinaria que se puede lograr con los medios modernos.

La escena final de El Ocaso, con el Rhin desbordado, las hijas del Rhin nadando entre sus aguas, Hagen arrastrado al fondo, las llamas dominando el escenario etc, etc. Eran cosas imposibles de representar en tiempo de Wagner, y si él las dejó detalladas al máximo, sin duda era porque confiaba en que en el futuro los nuevos medios permitirían mucho más a la escenografía, pero no ha sido así. .

Aquellos que consideran aceptables las decoraciones modernas, es que no se han detenido nunca a pensar sobre lo dicho por Wagner al respecto. Muchos creen que Wagner es ante todo un músico, y ni se preocupan del texto de sus dramas sino solo para seguir la trama argumental. Otros, que ya han llegado a conocer la importancia del drama en sí, todavía no se han percatado de la importancia de la decoración, y sólo unos pocos dan a la obra wagneriana su sentido amplio y total. Con bellos decorados, con traducciones de libretos —o en películas como La Flauta Mágica de Bergman donde lo más interesante a mi entender es que estaba subtitulada— podría despertarse la afición al Maestro. Y creo que si no se hace así es porque no interesa despertarla. Al contrario, los escenarios oscuros, la falta total de decorados, el poco movimiento escénico, y la indudable pesadez del canto hablado en aquellos actos en los que conocer el texto es fundamental y donde se desarrolla la esencia del drama sin enterarse los aficionados que se aburren ante la monotonía de la música —Acto II de la Walkiria, por ejemplo—, contribuyen a que Wagner caiga en el olvido, incluso en Cataluña donde el turista alemán perdido en nuestra geografía se sorprenderá extraordinariamente si por casualidad ve en Moyá, el pequeño pueblecito de Moyá, una calle que se llama Ricardo Wagner, como otras tantas existentes en otras ciudades de Cataluña.

Es necesario hacer consciente al público de la belleza de las decoraciones y de la necesidad de un adecuado vestuario —Bayreuth 76 con Sigfridos con pajarita y frac es lo menos adecuado para ejemplo—.

Ante la imposibilidad de analizar sistemáticamente todas las posibles decoraciones, quiero limitarme solo a una de las obras de Wagner: la Tetralogía, en la que la naturaleza juega un papel fundamental. Y de este aspecto de la naturaleza quiero destacar tres características: los animales (en cuanto a su dificultad para tenerlos en escena), los bosques (en cuanto a decoración pura) y las puestas de sol (en lo referente a los juegos de luces). Tres aspéctos distintos de la escenografía y de la decoración, que deben conjugarse acertadamente en manos de un hábil director de escena, y que hoy son olvidados totalmente.

Recuerdo que cuando Claude Haeter —un cantante de segunda fila— cantó un portentoso Tannhäuser y un no menos excepcional Tristán en el Liceo, fuí yo el único que grité ¡bravo! con todas mis fuerzas. Sin duda no tenía la voz necesaria para cantar un personaje excepcional con toda pureza, pero era un auténtico wagneriano, actuaba de forma singular y maravillosa, y eso es más importante que la voz. Espero con ansiedad el día que pueda gritar un ¡bravo! a un escenógrafo.

Puede parecer arbitraria la elección de estos tres temas, pero confío en que el lector se dará cuenta, a través de estas tres distintas facetas de la escenogra-

fía, de lo complicado que resulta una representación perfecta. A mi entender resulta tan difícil llevar a la práctica todo lo dispuesto por Wagner que creo que únicamente Bayreuth, consagrado a su obra, podría llevarlo a término.

Resumiendo los tres temas tenemos: en cuanto a bosques se refiere hay multitud de ellos en la Tetralogía, a cuyas particularidades ya nos referiremos más adelante, pero en especial hay que destacar tres tipos de árbol que Wagner deja expresamente dichos en sus indicaciones y que, lógicamente, no pueden ser cambiados por otros, se trata del fresno, el tilo y el abeto. En cuanto a los animales la cuestión ya es más complicada, pues hay que contar con una serpiente, un sapo, dos carneros, varios caballos, un oso, un pájaro, dos cuervos y un dragón legendario, actuando en escena la mayoría de estos animales. En lo referente a salidas y puestas de sol, todo aficionado que no haya profundizado demasiado en la obra de Wagner se quedará sorprendido al saber que aparecen nada menos que 9 puestas o salidas de sol, todas perfectamente relacionadas con la acción dramática. Wagner indica además muchos otros juegos de luces, pero buscando siempre el efecto natural y no una simple ambientación al margen de la naturaleza. Así por ejemplo en la escena famosa del canto a la primavera, de la escena III del I Acto de la Walkiria, antes del famoso "Winterstürmen wichen..." Wagner describe la escena diciendo: "La puerta permanece abierta; fuera, hermosa noche de primavera; la luna llena ilumina a la pareja enamorada de manera que esta aparece de pronto rodeada de luz". Este y no otro, es el efecto que debe procurarse conseguir. Todo otro juego de luces, clásico en el teatro, que con luces o colores más vivos o ténues, pretende apoyar la acción dramática, no tiene objeto en este caso, pues Wagner lo que quiere es el efecto de la luna llena en primavera, y ese es el único objetivo que debe alcanzarse.

Tanto la famosa última escena de "El Oro del Rhin" con la entrada de los dioses en el Walhalla, como el final de "El Ocaso", entre otras, son pruebas evidentes de que Wagner pensaba en el futuro para lograr perfectos efectos de escenografía. Tanto en arco iris por el cual suben los dioses al Walhalla, como el cataclismo que acompaña al final de la Tetralogía, son cosas casi imposibles de representar hoy día, y tanto más en su época. No nos cabe la menor duda de que de haber conocido Wagner las posibilidades del Cinerama, hubiese utilizado este portentoso medio para llevar a la pantalla la escenografía grandiosa de "La Tetralogía".

Tengamos presente que mientras otras obras son fácilmente representables, sino por decorados clásicos, por decorados corporeos, la tetralogia con sus elementos espectaculares y legendarios, sus bosques, prados y puestas de sol, encuentra grandes dificultades en ofrecer una imagen perfecta de lo dispuesto por Wagner, imagen que a través del cine podría lograrse fácilmente con resultados sorprendentes.

La Tetralogía es un canto a la naturaleza. Los murmullos de la selva, el viaje de Sigfrido por el Rhin, las innumerables escenas en las cuales la naturaleza juega un papel importante, la mencionada entrada de los Dioses en el Walhalla, Erda y Wotan en el Sigfrido, con la luz fantasmagórica que los ilumina, Wotan y Fricka en el cuadro segundo de "El Oro" sobre el prado lleno de flores, con el valle surcado por el Rhin y con la imagen del Walhalla iluminado por el sol del amanecer, son, al margen de la obra, cuadros dignos de un Caspar David Friedrich o de un Willy Kriegel..

Pero pasemos sistematicamente a analizar los tres elementos que ahora nos ocupan, y para hacerlo de una manera ordenada, seguiremos la Tetralogía desde su prólogo hasta la última escena de la última jornada. Hemos de advertir que aquellos que desconozcan la obra, podrán hacerse poco a la idea de la importancia de estos elementos, pero en todo caso les daran una idea general al respecto.

Los juegos de luces –no de luces artificiales, sino reproduciendo ambientes de la naturaleza– tienen una importancia decisiva en cada escena de la Tetralogía, y también en la primera de El Oro, sin embargo la primera sobre la que queremos llamar la atención no será la descripción bellísima de este primer cuadro, sino el momento en el que el oro se ilumina por los rayos del sol. "Una claridad más y más viva nace de la parte alta, atravesando las olas; en una de las cimas de la roca central, la claridad se inflama produciendo un resplandor dorado y deslumbrante, cuyos rayos aúreos se extienden por toda la superficie del agua". Conseguir el efecto preciso es indispensable en esta escena, pues el tema del "oro" tocado por las trompas y los de "paz divina" y "resplandor del oro" en las cuerdas, unidos a la melodía de la adoración del oro de las hijas del rhin, ofrecen un efecto muy difícil de representar en escena y en cambio fácilmente intuido con los ojos cerrados, por lo cual la puesta en escena debe ser muy lograda.

El segundo cuadro de El Oro, debe ser puesto en escena con toda meticulosidad, pues como en la escena descrita anteriormente, se corre el peligro de estropear en escena lo que intuitivamente es fácil imaginar. Sin embargo en este caso los temas musicales ("Anillo" –trompas– y "Wotan" –metal–) no predisponen tan adecuadamente al espectador y conviene un apoyo visual adecuado. La descripción de Wagner no deja lugar a duda de la forma en que debe efectuarse el cambio de cuadro: "Poco a poco las olas se transforman en espesa bruma, la cual, aclarandose gradualmente en una luz crepuscular, se desvanecen convirtiéndose en una fina neblina. Cuando la neblina, desgajándose va perdiéndose hacia lo alto, se puede apreciar un lugar espacioso en lo alto de una montaña, iluminado por los primeros rayos matinales del amanecer. El sol ilumina, con resplandor creciente, un burgo majestuoso, que se levanta radiante sobre una cima rocosa, en el fondo de la escena. Entre este y el primer término hay un hermoso valle, por donde pasa el Rhin. A un lado de la escena, Wotan y Fricka yacen dormidos, uno al lado del otro, sobre un prado lleno de flores".

La descripción de este cuadro es digna de una de las obras de Caspar David Friedrich, o un resumen de varias como "Amanecer en el Riesenbirge", o "Niebla en el valle del Elba", o en todo caso sería un cuadro digno de llevarse al cine con cuyos medios podría ofrecerse en toda su belleza.

El siguiente de los temas que tratamos en este trabajo, lo encontramos en el cuadro tercero. En la escena subsiguiente se precisa –en escena– una serpiente y un sapo. Es precisamente cuando Alberich cae en la trampa que le ha tendido el astuto Loge pidiéndole primero que se convierta en una serpiente monstruosa y posteriormente en sapo, una vez hecho lo cual lo pisan y le arrebatan el yelmo mágico.

Mientras otros animales son susceptibles de ser tenidos en escena, no hay duda de que ni la serpiente –además una serpiente de leyenda, grandiosa y con movimientos amenazadores– ni tampoco el sapo, son susceptibles de

mantenerlos actuando en escena, sin embargo, con el ánimo de aproximarse lo más posible a la obra de Wagner, los medios técnicos actuales permiten sustituir estos animales por ingenios mecánicos de perfección inaudita. Vease como ejemplo los animales mecánicos de los estudios Disney de Hollywood o, en lo concreto, los que funcionan en Disneylandia, bien como peces bajo el agua nadando con perfección, bien como animales de superficie. No se puede pretender que todos los teatros dispongan de estos elementos mecánicos de indudable costo, pero sí por lo menos el Teatro de Bayreuth. Justamente el hecho de que en Bayreuth sí pudiese llevarse a cabo una escenificación perfecta, es darles todavía más interés a los Festivales.

En lo que respecta a "El Oro del Rhin", tenemos el final de la obra cuya grandiosidad ha de ser dificilmente represntable para estar a la altura de la partitura, de excepcional relieve en este punto. Nos referimos a la famosa "Entrada de los Dioses en el Walhalla", cuya belleza plástica descrita por Wagner, sólo es comparable al efecto y temas musicales.. La descripción de la escena deja bien claro el efecto. Nos dice Wagner que Donner "se sube a una roca alta, que domina el valle y desde allí blande su maza. Durante el tiempo siguiente, las nubes van juntándose a su alrededor. Desaparece totalmente dentro de las nubes tempestuosas que se han ido juntando y oscureciendo cada vez más. Puede oirse el ruido de su maza que cae pesada sobre una roca. Un tremendo relámpago surca las nubes, seguido de un trueno terrible. Froh ha desaparecido con Donner dentro de la nube. De pronto las nubes comienzan a desvanecerse. Donner y Froh aparecen de nuevo. A sus pies el Arco Iris se extiende esplendoroso sobre el valle, formando un puente hacia el burgo, que resplandece con los rayos vivos del sol poniente". En medio de la grandiosidad de la escena, con la fuerza del metal y la dulzura del arpa, Wotan, admirado, canta con bellísimos temas, su admiración y su premonición del futuro. "Ahora luce el sol en rojizo crepúsculo, el fuego del sol poniente, hace resplandecer al burgo. En las luces del alba, noble y espléndido sin poderlo evitar, fuertemente me atrajo. Del amanecer al ocaso, lleno de problemas, sin gozo lo he conquistado".

De esta manera, con toda la belleza del sol poniente, con los rayos maravillosos y luminosos, rememorando ese fenomeno —quizás el más portentoso de la naturaleza— como son la puesta de sol y el amanecer, fenómeno diario pero siempre cambiante, siempre con nuevos matices y formas, siempre con colores nuevos y juegos de luces, termina El Oro, en medio de un paisaje que es el que propiamente se ajusta a la belleza y grandiosidad de esta escena. Así termina repetimos, el prólogo de la Tetralogía, dejándonos entrever la grandiosidad y belleza que nos espera en la siguiente jornada, grandiosidad y belleza que una vez escuchado, leído y vivido intensamente este prólogo parece imposible que sean superadas en sucesivas jornadas, pero que lo son, en forma siempre creciente y más bella, hasta alcanzar la última escena del Ocaso, digno colofón de una obra tan maravillosa.

El primer cuadro de la primera jornada de la Tetralogía, "La Walkiria", hace necesario a Wagner la descripción minuciosa de la escena, aunque hoy día se considera supérflua tal descripción, como también otros fragmentos cantados del libreto que son frecuentemente suprimidos.

No hay lugar a dudas con respecto a lo que quiere Wagner. "En medio de la cabaña se levanta un fresno, cuyas raices, sobresaliendo mucho del suelo

se pierden a lo lejos. Un techo de madera cubre la estancia y medio parte el arbol separando la base de la copa; las ramas se esparcen por todas partes y atraviesan el techo por diferentes oberturas que ajustan perfectamente."

Si bien hay muchas maneras de plasmar en la práctica las precisas instrucciones de Wagner, no debe quedar duda alguna de que Wagner especificó detalladamente todo lo que a su entender era necesario e imprescindible para lograr el efecto deseado.

En cuanto a instrucciones de luz, en lo que a esta escena se refiere, se limita a decir "es hacia el atardecer", no concretando más.

Las indicaciones relacionadas con la luz son frecuentes en este primer acto de La Walkiria, sin embargo no siendo el tema central que nos ocupa, las soslayaremos, pese a su interés.

Otro problema de dificil solución se presenta en el acto II, cuando Fricka llega en un carro arrastrado por dos carneros.

Las razones por las cuales Wagner indicó claramente el tipo de animales y consecuentemente los incluía en escena, es dificil de concretar. Podría fácilmente haberse ahorrado esta dificultad que no representa nada decisivo en la obra, pero en todo caso son instrucciones dadas por Wagner y deben cumplirse. Es fácil imaginar que no todos los teatros del mundo pueden disponer de dos carneros con inclinaciones de actor, pero no es menos cierto que Bayreuth sí debería disponer de dichos animales para acercarse cuando más mejor a las disposiciones del maestro, pues algunos teatros (Leipzig, 1938) los sacaron a escena.

En el II Acto el caballo de Brunhilda, Grane, tiene un papel importante, que ya no perderá hasta la escena final del Ocaso, apareciendo esporádicamente una y otra vez. El caballo es imprescindible para un perfecto movimiento escénico en La Tetralogía. Ya en este segundo acto de Wagner describe así una de sus apariciones: "Brunhilda, conduciendo su caballo por las riendas, sobresale entre la bruma y avanza, pausada y solemnemente. Se detiene y contempla de lejos a Siegmund. Vuelve a andar. vueleve a detenerse, mucho más cerca. En una mano lleva el escudo y con la otra se reclina sobre el caballo, y así, con severa pose contempla a Siegmund".

El papel del caballo en escena se repetirá a lo largo de este II Acto y del siguiente, en el cual alcanzará su más gran importancia y cuya música llevará los temas relacionados con los caballos. La famosa cabalgada –no cabalgata, como erroneamente se la califica–, se forma por los temas del "viento" (y cuerda y madera), "galope" (cuerda, madera y trompas), "relinchos" (cuerda y madera) y "Walkiria" (metal). La descripción de la escena incluye dos de los tres elementos que ahora análizamos. Dice Wagner: "A la derecha, la escéna está limitada por un bosque de abetos. En la izquierda un circulo de rocas formando un espacio abierto sobre el cual se eleva la aguja más elevada. Al fondo el horizonte está completamente libre. Masas de nubes pasan rozando la cima, como impulsados por el oleaje.

Guerilda, Ortlinda, Waltrauta, y Schwertlaita, se hallan sentadas a diferentes alturas; van armadas de pies a cabeza. Guerilda, la que se halla más elevada, grita cara al fondo, por donde pasa una densa nube. De dentro de la nube que pasa, brota un relámpago, viendose claramente una Walkiria a caballo, que lleva colgando de la silla un guerrero muerto. La aparición, acercandose más y más, rodea la cima, pasando de izquierda a derecha. La nube con su vi-

sión a desaparecido detrás del bosque de abetos a la derecha.

De una nube iluminada por los relampagos, que viene de la izquierda aparecen Roswaisa y Grimguerda, cabalgando ambas y llevando cada una el guerrero muerto sobre la silla... ".

Estas descripciones, cuanto menos tan importantes como el propio texto, son omitidas en la mayoría de traducciones que acompañan las ediciones discográficas, lo cual no deja de sorprender, pues mientras en un teatro es factible ver el escenario haciendose una situación clara del lugar, es justamente en las ediciones discográficas donde más necesaria es la descripción, para poder suplir con la imaginación lo que no podemos ver palpablemente. No vamos aquí a pedir a las editoras discográficas –que ya bastante hacen con su difusión de la música– que incorporen a los libretos o verdaderos albumes que acompañan a las grabaciones, abundantes fotografías que situen el lugar, –como ya se ha hecho en algunas ediciones– pero en todo caso la inclusión de lo que también escribió Wagner respecto a la escena y a los cuadros, se nos antoja imprescindinle.

La indicación de Wagner que precede a la escena III del último acto de la Walkiria, deja en manos del escenógrafo, amplias posibilidades de interpretación en lo que a luces se refiere. Simplemente Wagner nos dice: "Durante la siguiente escena, va extendiendose el ocaso, conviertiendose en noche al final del acto". Exceptuando la visión del fuego mágico con que termina la jornada, no hace Wagner otra indicación en lo que a luces se refiere. Así pues toda la larga escena tercera –exceptuando, repito, el momento del fuego con sus precisos y preciosos juegos de luz propios– tiene que acompañarse con la creciente oscuridad del ocaso.

Ya en la segunda jornada, la descripción de la cueva en el bosque, –no matiza el tipo de bosque, ni en la descripción general, ni tampoco más adelante–, queda al libre albedrio del escenógrafo. Hay que decir, sin embargo, que el buen escenógrafo que desea ajustarse lo más posible a lo dispuesto o querido por Wagner, tiene a su disposición las primeras decoraciones para Bayreuth supervisadas por el propio maestro, pero con todo puede plasmar sus ideas con plena personalidad.

El primer problema que se presenta en el Sigfrido es el del Oso, cuyo corto papel puede ser sustituido por la clásica cuerda que se pierde en un lado del escenario sin poderse ver el oso, o por medio de un disfraz que queda en ocasiones peor. En todo caso Bayreuth debería solucionar el problema de forma real.

Tampoco en el Acto II se detiene Wagner en demasiadas explicaciones. Se limita a escribir los puntos "un espeso bosque", aunque después en el famoso murmullo de la selva matice que Sigfrido se tiende bajo un Tilo.

El transito de la escena I a la II del II Acto, se produce muy rapidamente en forma muy descriptiva. El tema de la canción de la forja, tocado por las trompas y el contrapunto de la cuerda, ofrecen una imagen clarísima de lo que se pretende representar, es decir, a Sigfrido y Mime andando hacia el primer termino del escenario. En es emomento debe amanecer, aunque en este caso apremiado el dia por la cortedad del tiempo que se le concede. Wagner escribe: "Al apuntar el dia aparecen Sigfrido y Mime. El monticulo del primer termino se va iluminando poco a poco por los rayos de sol".

Seguidamente Wagner escribe, como hemos mencionado, que Sigfrido

se acuesta bajo un Tilo. La expresión alemana es "Unter den Linden", lo cual recuerda el nombre de la famosa avenida berlinesa, tomado de la inmortal poesía "Unter den Linden" (en plural), obra de aquel Walter von der Vogelweide, poeta cantor, Minnesinger famoso, que Wagner hace aparecer en el Tannhäuser y menciona, con complacencia de todos, en el Acto I de Los Maestros.

Un Tilo y no otro árbol, debe ser el que sirva de base central a la escena subsiguiente. En el Tilo el pájaro canta la melodía que admira a Sigfried, "Sigfried –dice Wagner– escucha con interés cada vez más grande, un pájaro que se halla en una rama encima suyo".

Al margen del pájaro cuya "actuación", viene después, en la II escena del Sigfried nos ofrece un nuevo animal, ahora legendario, un dragón cuya puesta en escena es habitual –con más o menos acierto– en todas las escenificaciones. Sólo en Bayreuth se permiten en ocasiones olvidarse de elementos "tan secundarios". Toda la actuación y lucha del dragón es dificilmente representable con realismo, sin caer en lo jocoso y ser por otra parte real, Bayreuth podría lograr con los medios modernos una aceptable puesta en escena de esa dificilísima parte, pero es sabido que no lo intenta. Los medios modernos permitirían sin duda una aceptabilísima puesta en escena del combate con el fuego y el veneno expulsado por el dragón.

Ya al final de este Acto II, se hace preciso cumplir con exactitud el vuelo del pájaro. "El pájaro levanta el vuelo, revolotea por encima de Sigfried y empieza a volar poco a poco", Sigfried "observa el vuelo del pájaro que lo hace confundirse un rato tomando diversas direcciones, y al fin lo sigue cuando toma ya una dirección fija hacia el fondo de la escena".

Como sea que después de esto se cierra el telón, es fácil hacer imaginar todo el vuelo al público por medio de la actuación del cantante, pero tampoco supone ningún problema insalvable la plasmación de una realidad más concreta. También es importante que la cantante que interpreta al pájaro se halle elevada, para que la voz venga de la misma dirección del pájaro. En Bayreuth, como última originalidad, han presentado en estas dos últimas temporadas, al pájaro en una jaula, portentosa originalidad de un demente paranoico.

En el II Acto las indicaciones sobre el vuelo del pájaro continuan y así escribe Wagner: "El pájaro que guía a Sigfrido aparece volando en el proscenio. De pronto pierde su dirección, vuela perdido de un lado al otro hasta que desaparece rápidamente por el fondo". Dificultad evidente de puesta en escena.

La descripción del cuadro segundo de "Sigfrido", también queda perfectamente indicado: "Las llamas crecen produciendo una intensa claridad y avanzando siempre más, de forma que parece que Sigfried cuyo cuerno se oye cada vez más cerca, se halle subiendo la montaña. Seguidamente las llamas empiezan a debilitarse, desvaneciéndose poco a poco en una ligera neblina que aparece iluminada por una claridad de amanecer. La neblina es cada vez más suave, se ha convertido en un vapor rosado que se desvanece hacia arriba y por fin deja ver el cielo azul de un día sereno, mientras en el fondo, en la vertiente de la rocosa montaña que ahora se observa, ha quedado detenida otra neblina rojiza que refleja las llamas encantadas que todavía queman abajo".

Desde este momento, hasta el final de la obra, un día luminoso y radiante

preside la escena.

En "El Ocaso de los Dioses", haciendo juego con su nombre, las puestas y salidas de sol y los juegos de luces consecuentes, tienen una importancia decisiva.

Al igual que en la música, parece imposible superar la grandiosidad del final de El Oro, y sin embargo cada nueva jornada de la Tetralogía significa una superación de la anterior hasta llegar a "El Ocaso". También en lo que a escenografía se refiere, la importancia de la escenografía alcanza su cenit en ésta última jornada.

Ya en el prólogo Wagner especifica, en cuanto a la naturaleza de los árboles se refiere: "La primera (de las nornas) —la más vieja— yace debajo de un abeto de "amplias ramas", la falta absoluta a esta descripción es la tónica general de las modernas puestas en escena.

Wagner titula "Amanecer", al espacio que media entre la desaparición de las nornas y la aparición de Siegfried. "Se extiende el rojizo color del amanecer. Sale el sol. Dia completo. Sigfrido y Brunilda salen de la gruta. El, armado de pies a cabeza, ella conduciendo su caballo por las riendas". Las referencias al bosque de abetos en la escena con Waltrauta las suprimimos por ser reiteración de las del acto III de la Walkiria.

En el Acto II un nuevo amanecer: "Una sombra cada vez más tenebrosa comienza a cubrir a Alberich, al mismo tiempo que apunta el amanecer. Alberich desaparece totalmente. Hagen que ha permanecido en la misma actitud, contempla siempre inmovil y con los ojos fijos en el Rhin que refleja la claridad del amanecer, cuyos tonos rojizos siempre crecientes hacen brillar las aguas".

El Acto III empieza con un maravilloso canto de las Hijas del Rhin, al sol: "El sol nos envía sus rayos luminosos...".

Pero la luz juega un papel importante justamente en toda la escena que media desde la muerte de Sigfrido hasta el final de El Ocaso. Hacen su aparición los últimos animales que incluye Wagner en la Tetralogía —aparte del caballo Grane mencionado antes y cuya actuación persiste hasta el final—. "Elevan el vuelo dos cuervos de entre unos matorrales, describen un círculo sobre Siegfried. Wagner indica: "Empieza el Ocaso", que se prolonga mientras Sigfrido herido de muerte recuerda a Brunilda. Con sus ojos se cierra el día, —"ya es de noche', indica Wagner—. La marcha fúnebre se acompaña de una visión hermosa hasta lo infinito. "La luna aparece entre las nubes y elimina con progresiva claridad el cortejo fúnebre, que ha llegado a la cima de la montaña". Esta imagen del cuerpo de Sigfrido sobre los escudos de los nibichungos, y el camino hacia la cima iluminado por la luna, podría dar un realce excepcional a la no menos excepcional partitura de la marcha fúnebre, ocasión que se pierde, como tantas, a lo largo de ese maravilloso canto a la naturaleza.

En la última escena, tiene un papel importante Grane, el caballo de Brunilda: "Grane, caballo mío, salud. ¿ Sabes, amigo mío, a donde te llevo ?. Entre llamas resplandecientes yace tu amo, Sigfried mi heroe venerado. ¿ Para seguirlo, alegre relinchas ?. ¿ Te atrae hacia él la alegre llama ?. Heiajaho, ¡ Grane, saluda a tu amo !", Brunhilda, según indica Wagner, monta de un salto sobre el caballo y se lanza sobre el fuego que se extiende por doquier. Posteriormente se desborda el Rhin, para alcanzar por fín las llamas el Walhalla. La

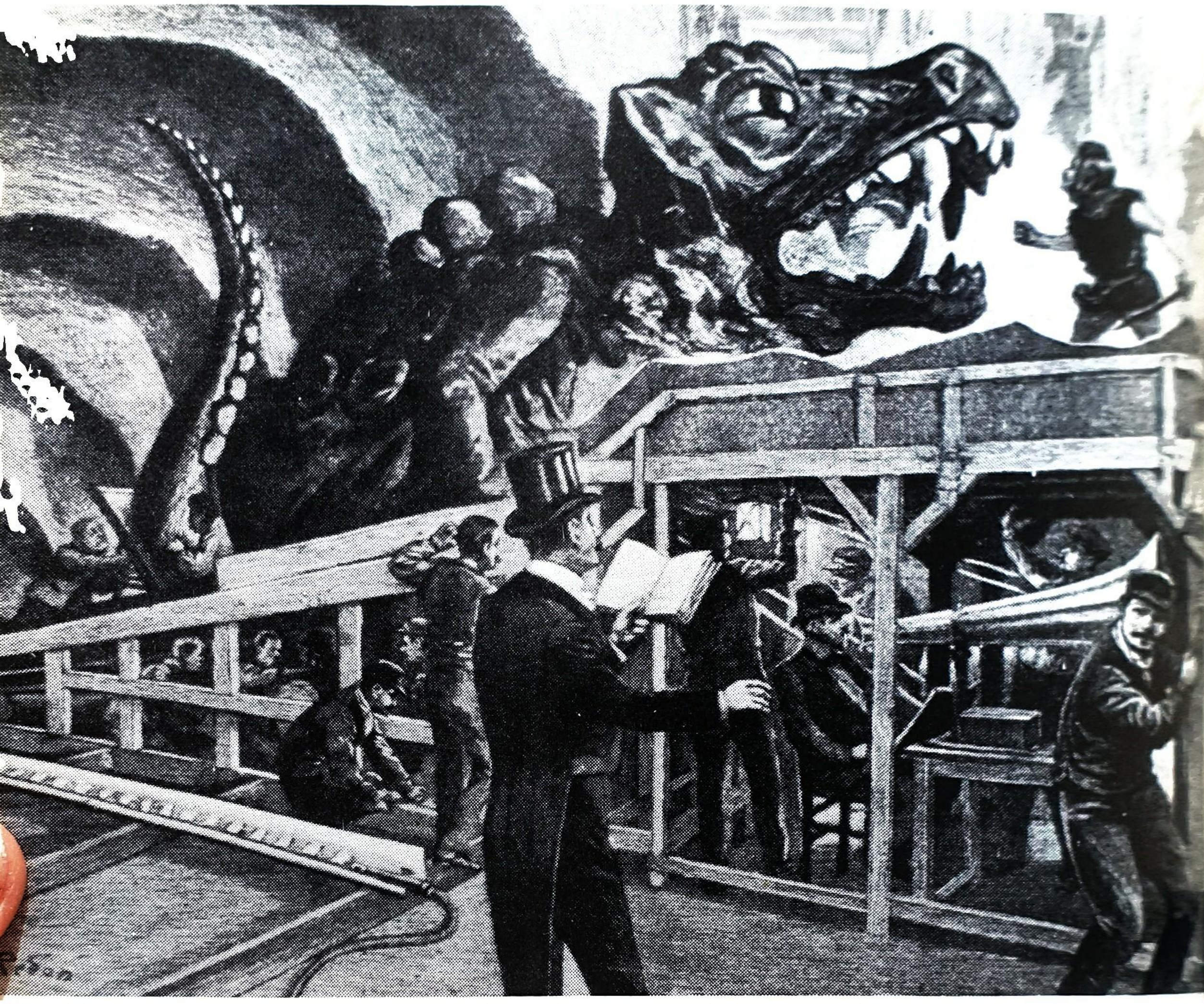
descripción de esta escena conmueve por sí misma, sin necesidad de la palabra ni de la música, pero el conjunto con el triunfal final del tema "Redención po amor", ofrece la imagen de lo que deseamos sublime de un espectáculo, lo portentoso, gigantesco, maravilloso como sólo el genio de Bayreuth, podía crear.

En los pequeños teatros, donde sus reducidos medios no les permiten nuevas escenografías, todavía pueden verse puestas en escena aceptables. En Barcelona los decorados "clásicos" de Mestres Cabanes siguen siendo los mejores, o incluso los de Soler Rovirosa, Alarma, Junyent, Vilumara... podrían sustituir, pese a estar viejos y ajados, los modernismos de un atajo de incapaces. Volvamos nuestra vista hacia estos decorados que en este número se incluyen y añoremos las perfectas versiones que de las obras de Wagner podrían ofrecerse en la Meca del wagnerismo; Bayreuth.

La Sra. Cósima, que sobrevivió 47 años a su esposo, pudo hacer respetar todo lo que Wagner dispuso. Incluso el Parsifal no fue representado fuera de Bayreuth, como había sido deseo del Maestro. Ahora sin embargo ya nada se respeta. La Sra. Winifred fue obligada a ceder la dirección de los Festivales a los nietos que se han creído superiores al abuelo, modificando aquello que les ha parecido, sin preocuparse jamás de la labor llevada a cabo no sólo por el propio Ricardo Wagner, sino también por las Sras. Cosima y Winifred. Pero pese a todo, sigue existiendo un tipo de wagneriano que contempla con su imaginación las bellezas plásticas de las obras wagnerianas. Estos entusiastas wagnerianos a los que nos conmueve no sólo el drama y la música, sino también el marco ideal que supo escoger Wagner, esperamos que por fin, con el esfuerzo unido de todos, se pueda encontrar otro Luis II u otro Hitler, que desde las cimas del poder puedan levantar de nuevo la obra wagneriana. Quizás este nuevo Jefe de Estado imbuido de la fé wagneriana, sea como los anteriores calificado de loco, pero si logra hacer revivir la eterna obra de Wagner, habrá valido la pena, pues habrá salvado uno de los más grandes tesoros de nuestra Cultura, un tesoro que es ofendido y destruido cada día por locos que, como aquel que rompió una parte de la Pietá, quieren ganar la fama destruyendo lo que no pueden construir. Sin embargo la obra de Wagner no está protegida como la Mona Lisa, por policías y cristales antibala, por ello debemos ser los wagnerianos los defensores de esa obra y para ello debemos poner todo nuestro fanatismo al servicio del hombre que supo entregar lo mejor de su vida a través de sus inmortales dramas: el Maestro Ricardo Wagner.

Jorge Mota

* * *



—En el antiguo Bayreuth, escenificación del Dragón. "Sigfrido" 2o acto.

–Brunhilda, con su caballo Grane se lanza a las llamas. Ultima escena del "Ocaso". Grabado de Arthur Rakman.

rika, transportada en su carroza por dos carneros. De nuevo, la utiliza-
ɔn animal en el "Anillo".

—Elsa y el cisne, en el Lohengrin.

—Escultura de Wotan. Apostados a los lados, los cuervos Huguin y Muguin.

ESCENARIO Y SIMBOLO EN LA OBRA DE WAGNER

Richard Wagner ha ingresado en la historia, lo hemos dicho ya, como el genio creador cuyo maravilloso poder de síntesis hizo factible la conjunción de una serie de elementos estéticos anteriormente dispersos en la unidad integral, catárquica y totalitaria que él entendía como la obra de Arte "del futuro", de un futuro que precisamente nosotros, más de un siglo después, sólo hemos llegado a percibir a través de esa misma obra.

Hay en Wagner, pues, el compositor arrollador y patético; el autor de una poesía exquisita, amorosa e idealizada y al mismo tiempo épica y guerrera; el dramaturgo que apela directamente a los sentimientos en una acción perfectamente sincronizada con los más variados movinientos anímicos; el teórico que quiere exponer, de una manera exhaustiva, en una larga decena de grandes volúmenes, lo que sin embargo ya ha quedado escrito sin palabras en una gigantesca cosmovisión de la lírica y el sonido; el pensador que sabe que todo ello se ensambla en un sistema filosófico, en la transmisión poderosa de una nueva idea para la humanidad occidental que recoge dificultosamente su legado. Hay también, y ello interesa de manera específica a los propósitos de este comentario, el Wagner que crea una escenografía propia para radicar en un espacio ambiental determinado cualquier pasión y cualquier abstracción, todo sentimiento y toda Idea.

Hablar aisladamente de cualquiera de esa facetas de Wagner –de lo que en Wagner eran meras facetas, medios, mientras en los demás artistas cumplían funciones primordiales, fines en sí mismos–, pretender demostrar la primacía de cualquiera de ellas sobre las demás, sería entonces un sofisma primario y, para cualquier iniciado wagneriano, un empeño absurdo e innecesario. Wagner, dentro de ese juicio utópico, no podría ser considerado superior a Beethoven como compositor, a Goethe como poeta, a Calderón como dramaturgo, a Nietzsche como ideólogo y profeta de un nuevo hombre, a Wolzogen, Chamberlain, Irvine o Kufferath como comentarias teórico de su propia producción, o a Moritz von Schwind y los pintores de su escuela –que convirtieron los castillos de Neuschwanstein y Hohenschwangau en permanentes escenarios de la ilusión wagneriana– como recreadores plásticos de los mitos a los que él mismo dió vida sobre el escenario. Lo que confiere a Wagner una dimensión grandiosa, titánica, y le convierte en el "artista del futuro" es el disciplinar unitariamente todas esas actividades creativas.

Por eso, cuando los enemigos de Wagner se han lanzado artera y solapadamente a la destrucción de su obra, han apuntado a la disociación de los elementos que la componen, a su aislamiento unos de otros. Se trata del método opuesto a la acción de crear, en el que nada es coyuntural y que tiende a la muerte de la obra wagneriana mediante la descomposición de su unidad y la subjetivación de sus elementos. Si por el proceso orgánico de la unificación de impulsos y esfuerzos se accede a la plenitud –como sucede en toda obra grande–, por el de la desvertebración se llega a la decadencia. En esto tampoco se distinguen las creaciones artísticas de las creaciones nacionales, históricas y políticas, de las que aquéllas, como muy bien ha demostrado Spengler, son el más fiel reflejo.

Se nos dijo primero, rebasando ampliamente la decadente norma de "l´art pour l´art", que la ideología de Wagner, que no convenía, era perfec-

tamente divorciable de su arte, entendiendo éste como una serie de impresiones estéticas que no tenían otro significado que el más cercano; que nada de lo dicho en el escenario podía interpretarse más allá de su sentido literal, que la poesía y la música, perfectamente unidas, no contenían en sí una gigantesca representación simbológica, cuando precisamente cada nota y cada verso trasgredían a cada momento la realidad para adquirir la más profunda idealización. Las propias teorías de Wagner le serían "perdonadas" a condición de relegarlas al olvido, cuando no de "adaptarlas al presente", transformando a Hagen en un malvado SS, a Tannhäuser en un "heroico" comunista, o a toda la Tetralogía en una crítica de la revolución industrial o de la economía capitalista, todo ello dentro de la más pura dialéctica marxista tan fundamentalmente contraria al espíritu de la obra wagneriana (y, en realidad, a todo espíritu) y al mismo Wagner que así lo manifestó reiteradamente.

Pero no sólo la significación simbólica, política o filosófica, de la ingente obra wagneriana ha sido la víctima de los oscurantistas de nuestra época y aunque ni la música ni la poesía han sufrido por el momento alteriaciones de sustanciales o adaptaciones a los intereses creados del "establishment" capitalista-comunista vigente, otros aspectos de indudable trascendencia se han visto brutalmente trastocados, y ése es el propósito de nuestro comentario: referirnos al ataque específico a uno de estos aspectos —la escenografía—, situándonos antes en la importancia que ella revista en el conjunto de la obra wagneriana toda.

Hemos explicado que en la obra de Wagner cualquier arte, cualquier técnica creativa, halla la más íntima interrelación con las demás y ése es el caso claro de la escenografía wagneriana que, como la poesía, la música y la acción dramática, halla su mayor trascendencia, y aun su razón de ser misma, en la representación ética e idealizada de una grandiosa concepción del mundo.

A la exposición general de ese "Weltanschauung" subordinó Wagner toda manifestación artística en su obra, y en ese sentido la escenografía sería destinada a cumplir un papel esencial; no sólo a rodear a la poesía y a la música de una determinada ambientación para que produjeran un efecto concreto en el espectador, sino, como éstas, a llegar en muchas ocasiones a sugerir o a exponer ciertos sentimientos, ciertas impresiones anímicas, ciertas situaciones.

La concepción wagneriana del mundo y de la existencia, que nació como la más poderosa respuesta a toda doctrina materialista, a toda dialéctica empírica o positivista, a toda filosofía racionalista, adoptó, frente a la normativa dogmática que regía cualquiera de ellas, un sistema basado en la encadenación de símbolos que le retrotraían, más que —como se ha dicho— a la mitología clásica, a los más genuinos mitos de la Tradición primordial por los que se había guiado la humanidad ario-occidental en sus mayores momentos de lucidez y esplendor. Es decir, que en Wagner, cada personaje y cada situación dramática asumían, antes que una realidad tangible, una exaltación mística e irracional que no contenía jamás una explicación discursiva, sino siempre una motivación psíquica, espiritual, anímica. Por eso, las únicas verdades políticas y sociales que se identifican plenamente con el credo wagneriano son el fascismo y, sobre todo, el nacional-socialismo, porque éstas son las ideologías que como el wagnerismo se justifican a sí mismas en el idealismo

—Los Murmullos de la Selva. 2o acto del "Sigfrido"

y el irracionalismo, y sustituyen por el símbolo y la concepción mítica de la existencia lo que en el liberalismo es el dogma y en el marxismo la dialéctica, que no son sino pobres veleidades de una "inteligencia" –el pensamiento discursivo– destinada a perecer precisamente en el momento en que el alma logra su apoteosis.

A cada momento de constata en Wagner de forma contundente, que no admite objeción ni excepción, la veracidad de ese sistema; a cada momento, el símbolo trasciende ampliamente el ámbito de los sentidos para adquirir de forma inmediata un revelador significado anímico y una sublime dimensión religiosa. No hay en Wagner hombres ni mujeres, sino símbolos que, al concretarse en ellos, les convierten en héroes; no hay hechos ni lugares, sino símbolos que, a través de ellos, dotan de espacio de tiempo a una vida mítica y sobrehumana.

La poesía y la música expresan, incontestablemente, esta idea: ahí están como prueba los nombres de los temas fundamentales; cada uno de ellos evoca y recoge un símbolo, cada uno de ellos –a veces varios– traspone un mito. ¿Y la escenografía? La escenografía... dicen los enemigos de Wagner, los que nos han escamoteado su pensamiento, los que han vituperado su ideología, los que quieren "adaptar su obra a los tiempos modernos", es decir, a sus deleznables intereses políticos o pseudoculturales; la escenografía, dicen, no importa, es subjetiva, no tiene un carácter decisivo en la obra wagneriana, puede ser recreada una y otra vez; y así, eso que según ellos no tiene la menor importancia, puede cambiar toda la significación de un drama en el sentido que le interese al "recreador", al que "adapta", al que es impotente para crear algo propio.

¿Cómo puede ser secundaria la escenografía en Wagner, que rodeaba cada drama de profundas explicaciones relativas a la decoración y a la escenificación, e intercalaba en él toda clase de comentarios adyacentes? Wagner no era un hombre que descuidase esos "detalles"; prueba de ello lo tenemos en el hecho de que Humperdinck, el autor de "Hänsel y Gretel", escribiera unos compases de puente para el "Parsifal", cuando la partitura musical del Festival escénico sagrado no se ajustaba, por defecto, a los "decorados móviles" que enlazan los dos primeros Cuadros.

Muy al contrario: el papel estelar de la escenografía en los dramas wagnerianos, la importancia que reviste el que se ajusten específicamente al espíritu de cada uno de ellos, y no a cualquier otra "genialidad" extemporánea, quedan demostrados fehacientemente por el hecho de que en Wagner hayan decorados y movimientos escénicos que son en sí mismos símbolos, o que, cuanto menos, contribuyen en otros casos minoritarios a realzar un ambiente que sin su ayuda –como a veces la de una música que no alcanza la independencia respecto a la poesía– no podría plasmarse de una manera tan perfecta y estilizada. Esta idea es sintetizada por uno de los más exhaustivos analistas de la obra wagneriana, Alfred Ernst, cuando afirma: "En el drama, síntesis de la vida, hay un mundo óptico, un conjunto de sensaciones visuales indispensable a la significación y belleza de la obra. (Este conjunto de sensaciones es denominado por Wagner "el mundo de la luz", "Lichtwelt). Los ojos tienen también su dominio, como las orejas, como el intelecto, y pide un orden especial de hecho y de relaciones. La forma, el color, la combinación de unos y otros, y, sobre todo, su moviniento, son factores importantes

del efecto escénico. Es preciso asegurar la armonía de estos elementos en sus manifestaciones vivientes, individuales –los personajes– y también en el medio donde se desarrolla la acción –el decorado–".

Es evidente que la plástica wagneriana sufre una transformación progresiva, desde "Rienzi" hasta "Parsifal", y en ella cabe distinguir de forma quizá algo convencional dos etapas: la primera que, a partir de "Rienzi", incluye a "El holandés errante", "Tannhäuser", "Lohengrin" y "Los Maestros Cantores" y en la que la plástica, partiendo de la idea primaria de dotar de una ambientación adecuada a la acción dramática evoluciona hasta su conversión en símbolo puro; y la segunda, que da carácter y forma al último y definitivo Wagner, el Wagner místico y sublime, el Wagner de "Tristán e Isolda", de "Parsifal" y de la Tetralogía. En éste, la plástica se resuelve ya totalmente en la representación del símbolo y desecha cualquier motivación secundaria e incluso una ambientación profusa que retrayera la concentración del espectador. Es sin embargo el Wagner que ha llegado a las máximas imposiciones escenográficas, exigiendo más de los personajes una "acción interior", una expresividad casi en exclusiva fisiognómica, que un gran movimiento exterior, como sucede en "Tristán" y en "Parsifal"; o rozando el límite de lo imposible en la escenificación material, como ocurre con la Tetralogía, desde la conclusión de "El oro del Rhin", con los dioses entrando en el Walhalla sobre un arco iris, hasta el apoteósico final del "Anillo", con Brünnhilde lanzándose montada en su corcel sobre las llamas, que crecen hasta llegar al Walhalla, desbordándose después el Rhin hasta inundarlo todo, y arrastrando las ninfas a Hagen hasta su fondo.

La escenificación de la "Entrada de los dioses en el Walhalla" desarrolla en sí misma, de una manera tan importante como la propia parte poético-musical con el poderoso canto de Wotan ante el que rinden vasallaje las demás voces, la idea de la divinidad, con toda su inhumana fuerza, su poder y su majestad, de la misma forma en que sólo el "caos" escenográfico que cierra la Teatralogía puede conducir, por la exaltación de los sentidos, al momento en que todo deviene paz y la "Redención por el Amor", clama visual y auditivamente con tanta suavidad como belleza, todo ello mientras los elementos sagrados y míticos de la Tradición, como el Fuego –el mismo fuego con que Wotan rodeó a la walkiria en una simbolización muy específica–, asumen el papel de exégetas del ocaso y profetas del próximo amanecer.

Es ciertamente el mismo estilo del "Fuego mágico" de "La Walkiria", o de los "Murmullos de la selva", con el suave parpadear de las hojas de los árboles y el aletear del pájaro que retrotrae a Siegfried a la génesis de su estirpe y sumerge al espectador en un éxtasis de contemplación pasiva pocas veces superado; del "Encanto del Viernes Santo", donde sólo la escenografía, sin otra ayuda, expresa la más poderosa manifestación de la vida interior; de las tempestades tetralógicas que una y otra vez anuncian la dramática exaltación de los carácteres heroicos y guerreros; de los bruscos cambios de iluminación y aun de escenario, desde las tinieblas y la perdición hasta la luz y la salvación, como cuando Tannhäuser proclama "Mi salvación es en María" y se hunde el Venusberg, como cuando Parsifal sostiene en lo alto la lanza sagrada y se hunde el castillo mágico de Klingsor, en una contraposición perfecta de la religiosidad espiritual aria y la religiosidad mágica semítica,

conseguida sólo mediante efectos lluminotécnicos; todo ello hasta llegar a la escenografía cerrada circularmente, por los hombres y por el decorado, del Templo del Graal, donde se simboliza perfectamente el carácter hermético y sagrado de la religión fáustica, hasta el punto de que "los críticos modernos califican esta ópera como un trabajo elitista, un drama celebrando una sociedad cerrada y, en este sentido, una de las obras más racistas concebidas por Wagner" ("Tele/expres", Barcelona, 2 de agosto de 1976).

Es el estilo que alcanza un cénit de romanticismo, belleza e idealización en un decorado que precisamente no se realiza nunca, un decorado descrito por Wagner con tal fuerza que aun a pesar de ello constituye para todo wagneriano la más estilizada y perfecta representación plástica del amor eterno: "¿O es, más bien, aquel nocturno mundo maravilloso, del cual surgieron, aquella yedra y aquella parra que, según cuenta la saga, se alzaron abrazándose fuertemente sobre la tumba de Tristán e Isolda?".

Es el estilo que sólo puede escenificar a Rienzi, el héroe político, en la Roma de genealogía imperial; es el estilo que sólo por el decorado, la luz y el gesto, puede trasmitirnos cualquier sentimiento, como nos transmiten la melancolía, la tristeza y la grandeza del alma de la renuncia al amor por la amistad de Wolfram y de Hans Sachs los bosques que lloran cerca de la Wartburg o las pocas luces que iluminan de abnegación la noche de Nürnberg en sus más recónditas callejuelas; es el estilo que en Wagner halló al exacto y difícil cronista de la era medieval como ambiente único propicio para valores heroicos y guerreros, idealistas e irracionales, jamás válidos para el crítico, dogmático y decadente mundo moderno.

El que quiera penetrar auténticamente en el espíritu de la obra wagneriana, el que quiera sentir en su alma los valores que alinean en ella, el que aspire a descifrar los símbolos que se reiteran en ella, debe abandonar estas líneas sin otro valor alquímico que el de proporcionar la materia prima; y, sobre todo, debe desechar cualquier interpretación personalista de la escenografía wagneriana y de los símbolos que en ella se sugieren; ello, por otra parte, requeriría una interminable serie de escritos que no darían una visión más perfecta que la de los propios dramas en sí. Debe retornar a las fuentes primordiales, buscando en las mismas indicaciones intercaladas por Wagner en sus obras y hallando en su contemplación la transfiguración anímica e irracional de los símbolos en sentimientos.

La escenografía moderna, con decorados a base de chatarra y movimientos escénicos a base de estertores convulsivos de personas o masas desorientadas, jamás podrá cumplir estos objetivos, pues aunque se ha autojustificado verbalmente con la pretensión de darle un contenido simbológico nuevo (?) al drama wagneriano, lo único que ha conseguido —su oculto y verdadero propósito— es la anulación del símbolo que la escenografía propiamente wagneriana transmitía en sí misma y en el drama de que era parte. Yo he tenido la desdicha de asistir a las oxidadas puestas en escena de Bayreuth y una única impresión se ha superpuesto en mí a cualquier sentimiento cuando no cerraba los ojos: la de desolación, la de unos personajes que en una interpretación agónica buscaban desesperadamente un espacio que les había sido arrebatado y se esforzaban heroica e inúltilmente en trasponer al escenario unos símbolos a los que los espectadores wagnerianos podíamos sólo acceder porque los conservábamos en nuestro interior; porque los soñábamos

al no poder verlos y vivirlos directamente.

Pero muy al contrario, he podido en otras ocasiones asistir a bellísimas representaciones que, sin estar "homologadas" con el Bayreuth donde Wolfgang Wagner ha podido pasearse como un elefante por una cristalería, me han transportado al mundo wagneriano en toda su maravillosa plenitud romántica, y en este sentido hay que afirmar que hoy en día, declinada ua la época de los grandes maestros (especialmente a partir de 1945), es más posible encontrar directores de escena y autores de decorados locales (como Meśtres Cabanes) más fieles al espíritu de la obra wagneriana que los "grandes talentos" de renombre universal en el mundillo, que, como Jürgen Rose o Götz Friedrich, han podido sólo encumbrarse en una época de enanos, filisteos y piratas del arte.

Gracias a aquéllos, a los poetas del decorado y la escena, a los modestos artesanos que, a la manera de Hans Sachs, trabajan en el anonimato de una gran tarea, siendo —pese a quienes les acusan de anacrónicos y reaccionarios— los adelantados del futuro, se recrea en cada representación wagneriana el más alto espíritu que su autor le infundiera y perviven a través de su irrecompensable e irrecompensada labor los símbolos que ese artista genial, Richard Wagner, reavivó para imponernos la misión sagrada y heroica de mantener encendido el fuego de la Tradición aria y occidental.

Juan Massana

—La complicada última escena del "OCASO". Las hijas del Rhin, en término central, arrastran a Hagen a las profundidades del río.

—Escenificación de la forja de la espada. "Siqfrido" 1er acto. De Mestres Cabanes

EL MOVIMIENTO ESCENICO EN LA OBRA DE WAGNER

Con resultar toda la inmensa producción wagneriana una de las más estudiadas y debatidas a través de los años, ciertos aspectos de ella permanecen aun un tanto difusos, al menos fuera de Alemania, donde el pensamiento del gran artista ha sido objeto de sutiles y apasionadas recensiones; este es el caso del movimiento escénico, una de las premisas fundamentales en la teoría del arte del porvenir, enunciada por Wagner con tal clarividencia que sus detalles fueron logrados después con rigurosa exactitud no solo por su obra, sino por las consecuencias que para el drama musical y la ópera en general supusieron estas innovaciones.

Desde el momento en que el compositor prescribe un conjunto de precisiones al desarrollo escénico de sus dramas, nos encontramos ante una evidente experiencia escénica que afectará a todos los recursos escenográficos. Es sabido que antes de Wagner e, incluso bastante después, la música lírica era en buena parte un simple pretexto para el lucimiento del cantante a la vez que un elegante acontecimiento social, sin importar mucho los detalles de la representación, que oscilaban desde la deslumbrante riqueza de los grandes teatros hasta el más riguroso esquematismo de ciertas producciones posteriores. Esta situación cambia radicalmente con Wagner, quien concede equitativa importancia a todas las manifestaciones artísticas que, reunidas, configuran la obra integral, intento de sintetizar estas manifestaciones en una peculiar creación, cuya identidad es resumen y compendio del pensamiento supremo del artista.

El drama wagneriano es de naturaleza intrínseca opuesta a la ópera convencional, sin menoscabo por ello de los indudables valores que ésta contiene. Sucede que mientras el fin último de la ópera es la representación cantada, en el drama de Wagner inciden un conjunto de ideas que alcanzan una elevación muy superior, pues en ellos la exposición de las pasiones se supeditan a una filosofía moral que rebasa el estadio de la simple función teatral. Los personajes no actuan como sombras de una ficticia realidad, sino que son la realidad misma sin importar mucho que se llamen Eva, Tristán o Parsifal; tan completo es el diseño de su carácter.

Como consecuencia lógica de este principio su actuación en el drama no obedece a situaciones convencionales y, por ello, requiere un tratamiento muy especial, extremo de suma trascendencia ya que, de lo contrario, se incurre de inmediato en el ridículo, al dejar desprovistos de representatividad a unos personajes esencialmente simbólicos; en muchas ocasiones hemos presenciado representaciones wagnerianas deficientes, en las que el movimiento escénico o los decorados convertían la acción en un anacrónico tablado de farsa, sin contar las modernas representaciones que tratan de desmitificar a Wagner degenerando el grandioso mensaje espiritual de sus obras.

Para comprender el significado, trascendente por lo demás, del movimiento escénico en la obra de Wagner, es necesario considerar dos principios bien diferenciados: la progresión histórica de los dramas atendiendo al orden de su composición y la situación de la historia de la música con todas las vicisitudes estéticas experimentadas por un arte tan inestable como la escenografía.

La evidente dependencia del romanticismo musical en los primeros dramas del maestro condiciona sus peculiares cualidades escénicas. El argumento y

la música aun no alcanzan esa arrolladora sugestión corriente en obras posteriores. La estructura de ópera romántica clásica preside el desarrollo de "Las Hadas" y "La Prohibición de Amar"; en ellas los personajes se identifican con la acción de una forma más teatral que independiente, la música aun no encierra el gran conjunto de citas y temas propios del leit-motiv, representación muy característica no solo de cada personaje, sino incluso de acontecimientos o fuerzas naturales; es por esto que el concepto movimiento escénico no se refleja en estas obras con la personalidad tan bien delimitada de los grandes dramas mayores, cuyo primer título, al menos considerado desde el aspecto que aquí nos interesa, es "Rienzi", donde el complejo libreto y la configuración de los cuadros escénicos necesita una disposición de los personajes que excede las necesidades convencionales del teatro lírico tradicional. El tratamiento de la gran escena final no solo requiere una compleja escenografía general, es preciso que la actitud de los personajes no se limite a un permanencia pasiva, pues la idea de Wagner respecto a la culminación de sus dramas, del drama en general, es muy diferente del rígido estatismo corriente en el teatro musical de entonces. El desplazamiento o el gesto del cantante pueden contener una tensión emocional mucho mayor que la obtenida por la emisión de determinados acordes, sin contar con la idea primordial del compositor, para quien el verdadero arte integral radica en la perfecta reunión armónica de todas sus disciplinas. Estas características se presentan mucho mejor definidas a partir de "El Holandés Errante", cuando el compositor, libre ya de los últimos resquicios de la escenografía tradicional, puede disponer con plena naturalidad el movimiento de la escena, no solo de los personajes, sino de los decorados y la iluminación, complementos indispensables que son elevados por Wagner a protagonistas de la acción. Algunos cuadros, como el de las hilanderas, se remontan en ciertos detalles a la ópera romántica weberiana, pero estos retazos del pasado sirven a Wagner para mostrar la ideal armonización de las nuevas ideas con los procedimientos tradicionales; la disposición un tanto estática del conjunto en esta escena contrasta con la flexibilidad de la melodía, pletórica de sentimiento y libre de trabas convencionales, aunque por esta época sean aprovechados por el compositor muchos recursos antiguos de expresión.

En obras posteriores, como "Tannhäuser" y "Lohengrin", Wagner alcanza ya una estimable independencia de criterio que no solo afecta a la estructura interna, a pesar de continuar designando a estos dramas como óperas románticas, sino que incide de lleno en su presentación escénica. Si en la primera los personajes actuan aun bajo los efectos teatrales típicos, dejando de lado al aspecto moral del protagonista en su doble lucha por la pureza de Elisabeth y la sensualidad de Venus, en Lohengrin empieza en toda su plenitud el movimiento escénico a mostrarse pieza fundamental del desarrollo dramático; desde el juicio a orillas del Escalda, con la presencia providencial del caballero del cisne, hasta la tensión emocional del enlace entre Elsa y el ignoto viajero, las situaciones se prestan a un planteamiento escenográfico muy sugerente, en el cual los protagonistas de la acción deben representar no solo el papel físico de su cometido, sino incluso la actitud moral que explica el acontecer del drama. Las diferencias entre la pareja de protagonistas y sus oscuros adversarios Telramund y Ortrud se presentan solo insinuadas en muchas ocasiones y, sin embargo, pesan en forma agobiante sobre el

ambiente. Este es el punto en el que una adecuada disposición del actor-cantante sobre el escenario puede acrecer o disminuir el efecto, según se adopten en diferentes planos, o enclaves del espacio escénico los detalles accesorios de la acción; una escalera o un grupo de comparsas pueden representar una barrera simbólica entre las ideologías opuestas de los protagonistas, el desplazamiento lento del grupo en contraste con la agitada dinámica orquestal conduce a una convinación de razón por parte del personaje dueño de la expresión en un momento determinado; en el caso del duo entre Elsa y Lohengrin ante los caballeros de Brabante, esencialmente distinto de la intimidad lírica y desesperada de los mismos en la cámara nupcial, cuando la interrogación de Elsa disipa la felicidad recien estrenada con la respuesta del caballero: "Mi nombre es Lohengrin, hijo de Parsifal". En el momento cumbre, los protagonistas se despiden y la tensión emocional finaliza. El planteamiento escenográfico no solo debe disponer los aspectos externos de la acción, es necesario que actúe incluso sobre la forma de expresión, complemento indispensable de las palabras que se logra por el gesto y el entorno además de por un adecuado tratamiento de ese conjunto de detalles que configuran el movimiento escénico.

En ocasiones el tratamiento de los personajes en el escenario no viene determinado por el desarrollo de su actuación, sino por la naturaleza del texto, excesivamente simbólico, como en la Tetralogía y Tristán, o fuertemente cargado de trascendencia metafísica, como en Parsifal. En estos casos el movimiento escénico se convierte en protagonista, los cantantes trascriben la melodía expresando la intensidad de las pasiones, pero su posición en escena puede determinar efectivas variaciones de ánimo según su acertado tratamiento; la intervención de los antiguos héroes germanos no puede presentarse, en su dilatada nobleza, como a sus adversarios, aunque el papel de éstos sea decisivo para la progresión del drama. Siegfried, el héroe por antonomasia, es una figura mucho más trascendentes que aquellas cuya aparición esporádica aunque necesaria en el curso de las cuatro jornadas tienen cierto valor incidental, dentro del relativo sentido que este término alcanza al tratar de la obra de Wagner. Sigfried, que forja a "Nothung", la "hija de la necesidad", con sus propios medios, adquiere un valor ambivalente como carácter, ya sea como paladín de un elevado ideal, ya como defensor de la raza; su presentación en escena no sería completa sin considerar esta pluralidad de aspectos constitutivos de su misión; en forma distinta convendría presentar a Wotan, elevado en su majestad aun cuando se nos presente con el vestido del caminante, porque su concurso en el magno drama es esencialmente simbólico, como lo es el combate de Siegfried con el dragón, momento en el que la escenografía se encuentra con uno de los más difíciles problemas por resolver, escollo que no resultaría tan grande si se siguieran escrupulosamente las indicaciones del propio Wagner. No hace muchos años se ensayó en Bayreuth un elemental procedimiento consistente en proyectar sobre un telón de fondo la imagen del dragón al que se enfrenta el héroe en desigual combate; con solo algunos movimientos de su espada se obtenía un excelente efecto visual que culminaba en la muerte del dragón, todo ello en un cuadro de tan simple como ideal plasticidad. Es un ejemplo de movimiento escénico perfecto, reducidos los medios a su expresión esquemática.

Distinto tratamiento requiere la escena de amor entre Siegmund y Siglin-

—Dos grabados del Estudio del Sr. Mestres Cabanes, situado en la parte alta del Gran Teatro del Liceo. Arriba, despertar de Brunhilda, 3er acto del "Sigfrido" Abajo, 2o acto del "Tristán e Isolda".

da en la Walkyria; el entorno corresponde a la antigua morada de los germanos: en torno a un árbol inmenso se disponen en rústica cabaña los enseres más sumarios; la naturaleza preside este cuadro. Aquí no es preciso un clima de simbolismo. La realidad más natural debe ser denominador común de todo el desarrollo. Desde la aparición de Sigmund hasta la llegada de Hunding, pasando por el hermoso duo de amor, el texto es un canto exaltado a ese sentimiento de veneración panteista que los arios profesan por la naturaleza; el ensueño amoroso de los protagonistas bajo los efectos de los efluvios primavarales tiene un profundo sentido de regeneración; es el comienzo del ciclo vital que se inicia con la primavera y que anuncia la llegada del héroe redentor. Cuando Sigmund desclava la espada una nueva época ha comenzado; al predominio del oro se opone la fuerza de la razón y a partir de este hecho trascendental se suceden los acontecimientos entre dioses y héroes hasta culminar en la alevosa muerte de Siegfried, como anuncio de una situación luego repetida en la historia humana.

El montaje escenográfico de la "Tetralogía:: requiere pues un criterio muy amplio; las escenas cambian frecuentemente con vertiginosa rapidez. En El Oro del Rhin el fondo del rio es hervidero de pasiones; en la jornada siguiente asistimos al canto amoroso en la morada de Hunding. Siegfried y El Ocaso plantean problemas de escena mucho más complejas. Al respecto son muy valiosas las indicaciones dejadas por Wagner en sus escritos, como es el caso de la famosa carta a Federico Villot (publicada en España con el título de "Mis Ideas". Barcelona, 1904) o su monumental tratado sobre la "Poesía y la Música en el Drama del Futuro", donde el autor analiza y prescribe soluciones para múltiples aspectos de sus dramas.

En Tristán e Isolda el simbolismo vuelve a presidir la escena, no tanto como representación de un mundo mítico cuanto como idealización sublime del amor. La escena y sus elementos se convierten gracias al libro en la obra de un formidable diapasón donde se encuentra su resonancia una música cuyo lirismo llega a las últimas consecuencias. La melodía se desgrana con solemne gravedad, el duo o la muerte de Isolda no precisan ayuda escenográfica para comunicar su enorme carga emocional; tan solo al final, cuando Kurwenald entra arrollador en escena conocedor de la desgracia que acontece a su señor, cambia la dinámica de la acción, entonces el escudero, espada en mano, se apresta a resolver una situación ya desesperada, su gesto se pierde ante el desolado dolor del agonizante Tristán; la fuerza de los acontecimientos aniquila la resolución de las personas.

Es posiblemente este drama uno de los menos arriesgados en cuanto al movimiento escénico se refiere, pues casi todos los recursos de expresión son por cuenta de los cantantes. En las últimas temporadas de Baureuth se ha logrado una excelente escenografía, caso raro en nuestra época, a base de tonalidades que evocan con mucho acierto el clima de la acción.

Un caso muy diferente de planteamiento es el de Los Maestros Cantores, obra primordial para muchos wagnerianos y que resume el prodigioso equilibrio la escenografía tradicional y los avances expresivos logrados por el compositor. La enorme belleza plástica del torneo de canto o el clima entre misterioso y sugerente del cuadro nocturnp son momentos cruciales en la obra wagneriana, y es en este drama, el menos sombrío de los suyos, donde el perfil de los personajes y la peripecia escénica alcanzan su más compleja

—Escenificaciones de Mestres Cabanes: Arriba, 2o acto de "Los Maestros cantores de Nuremberg". Debajo, 3er acto "La Walkiria".

configuración. En Los Maestros Cantores la movilidad escénica requiere una sabia disposición; el desplazamiento de las figuras y del conjunto mismo debe obedecer a un preciso movimiento, en el que la dinámica de la obra no acusa desigualdades de forma porque el conjunto en ella llega a una función primordial. Es el caso opuesto al sublime Parsifal. Aquí el formidable simbolismo de la acción, no exento de ciertos visos realistas, comporta una distribución escénica en la que los espacios juegan un papel muy importante. La intrincada espesura del bosque que rodea al feudo de Monsalvat encierra una idea de previa preparación del iniciado para los misterios que se desarrollan en torno al Santo Grial. La escena inicial, cuando los caballeros acompañan a Amfortas a tomar su baño de purificación no solo física, sino también espiritual, es de una pasmosa grandiosidad; no es posible superar el formidable efecto de la comitiva que supone una idea trascendente de entrega a la causa común. En el acto siguiente el sombrío entorno del castillo de Klingsor, morada de Kundry y lugar de prueba para el neófito Parsifal, es escena muy diferente en su tratamiento; a la pureza de costumbres peculiares de la institución pirenaica sucede el tenebroso mundo del mago, los personajes aquí no adoptan la misma actitud que en el acto precedente: es la lucha y el triunfo de Parsifal frente a los oscuros principios del mal. Se trata de una formidable transición preparatoria para la culminación sublime del drama con la entrega del reino a Parsifal, supremo custodio del Grial y paladín de la justicia y la verdad. En este tercer acto la ciencia escénica termina en la obra de Wagner una trayectoria iniciada en franca dependencia del romanticismo y concluida por el empleo de unos procedimientos cuyos principios no han podido ser superados. La escena final con la presentación del Grial es una formidable síntesis de simbolismo y realidad; no es preciso un decorado suntuoso, sin embargo todo el efecto de esta escena recae sobre la acertada disposición de la misma; la simplicidad debe presidir la acción para que toda la atención se concentre en el contenido. Con Parsifal logra Wagner la perfecta armonía del arte integral, principio básico de toda su obra.

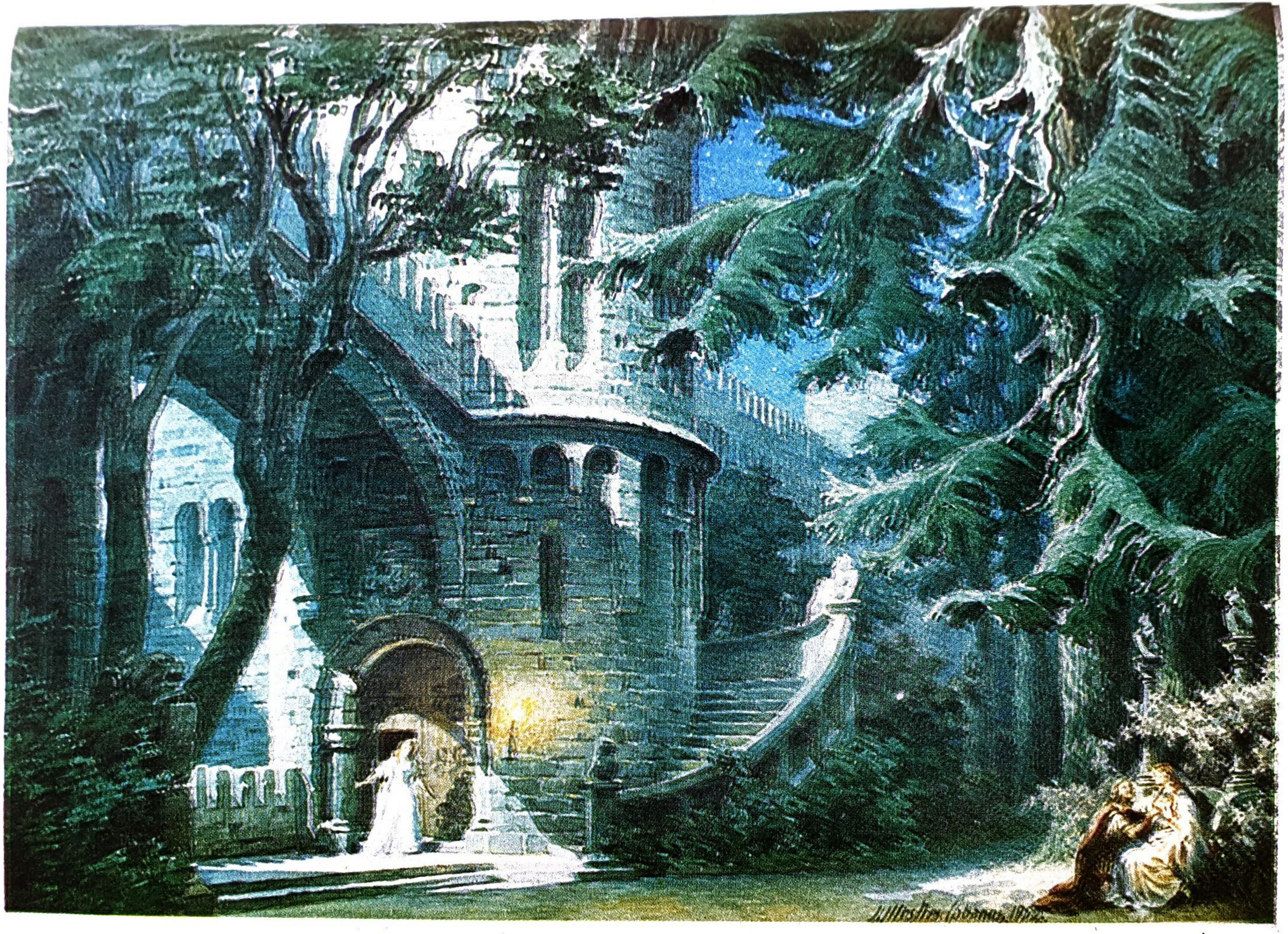
El otro aspecto para comprender la función del movimiento escénico referido a las obras wagnerianas es su situación en la evolución de los estilos y de los procedimientos de expresión.

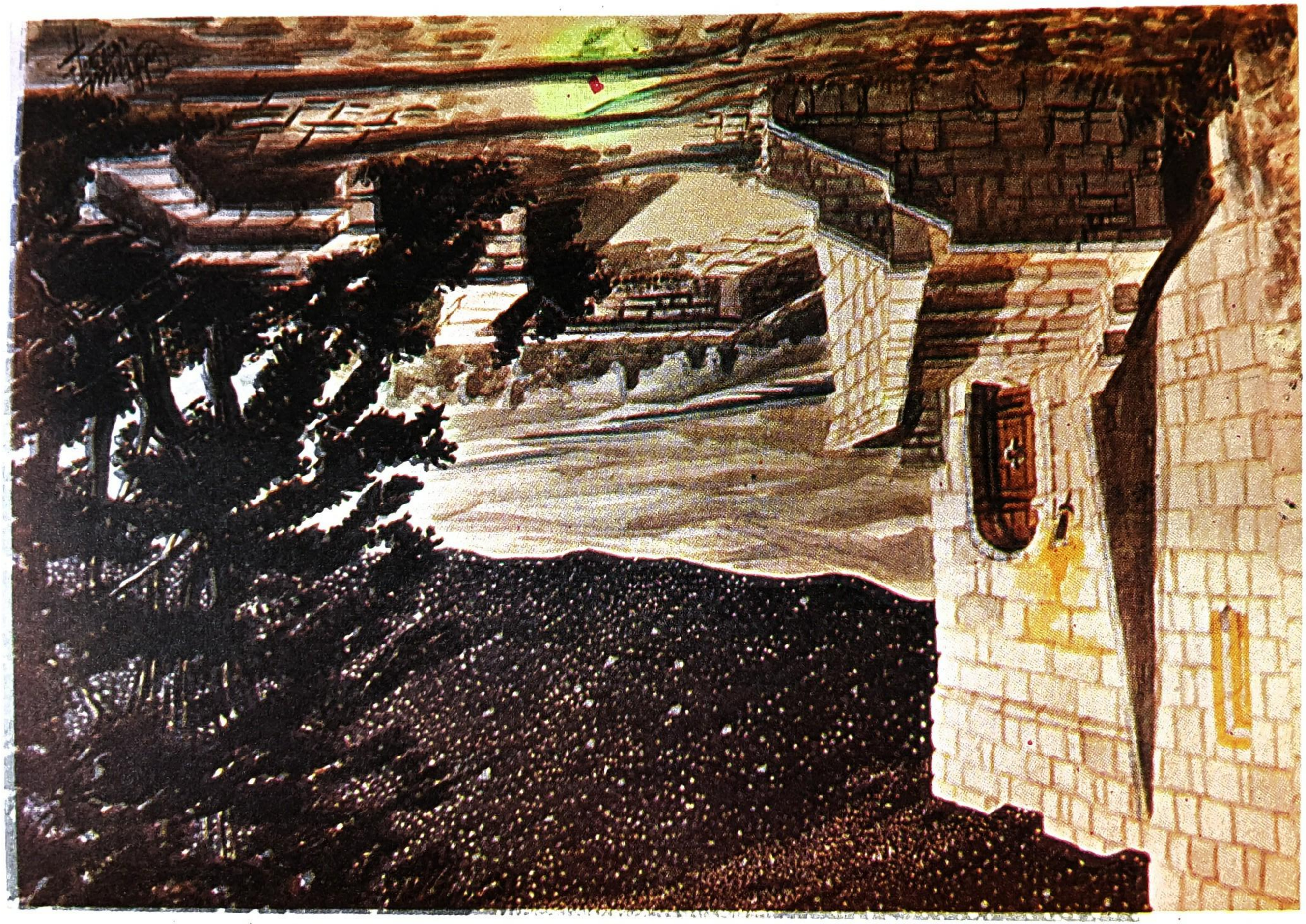
Como es lógico desde que los dramas de Wagner se estrenaron los procedimientos escenográficos han cambiado sustancialmente; ciertos recursos hoy corrientes y al alcance de cualquier director de escena eran desconocidos hasta hace muy poco tiempo, ello ha planteado numerosos problemas de interpretación que muchas veces se han intentado resolver sin acudir a las prescripciones del propio Wagner, quien dejó indicaciones muy exactas sobre el particular. Si es verdad que muchas de estas indicaciones son producto de los limitados medios con los que se contaba entonces, también es cierto que la interpretación de éstas no se debe seguir en forma literal, sino más bien como orientación básica de unas normas generales. Existen ciertos detalles que no pueden omitirse por ningun concepto, aunque la presentación escénica actualizada pretenda dejarlos de lado.

En la historia de la escenografía wagneriana caben señalarse tres períodos muy bien diferenciados: desde la época del compositor hasta la primera guerra mundial, el periodo de entreguerras y la época actual.

Durante el primer período las indicaciones de Wagner se siguen sin alteraciones sustanciales. Llegado el segundo, la influencia de los Festivales de Bayreuth y el advenimiento del nacionalsocialismo en Alemania con su decidida protección a las artes y a la cultura, provocan una revitalización de las técnicas expresivas, que alcanzan en la tercera década de nuestro siglo un fasto sin precedentes, al que sigue una pléyade de cantantes excepcionales; este es el momento histórico de mayor auge wagneriano. La rectoría que Winifred Wagner, heredera y depositaria del legado wagneriano, proporciona al Festival de Bayreuth, asegura la perfecta adaptación de los principios enunciados por el compositor a base de unos medios de montaje ilimitados y actualizados por las técnicas más avanzadas; en estos años es posible presenciar los dramas de Wagner con tal perfección como no se logrará después. Desde el final del nacionalsocialismo en Alemania hasta nuestros días muy poco cabe destacar por lo que se refiere a escenografía; casi todos los intentos realizados al respecto son un triste expolio de las ideas del maestro. Intereses ajenos a la conciencia europea han impuesto unas normas absurdas al arte para provocar su lenta degeneración. No podía escapar a esta situación la obra de Wagner, mirada con estúpido recelo por los vencedores de 1945 debido al hecho de encontrar en su contenido demasiado sentimiento nacionalista alemán, como si éste no fuera razón cierta de la inmensa mayoría de obras musicales desde mucho tiempo atrás. Los procesos de desnazificación apartaron de la dirección escénica a las únicas figuras capacitadas para ella y, desde entonces, la triste realidad que contemplamos cada dia en los teatros es la de un arte carente de sentido y nulo de inspiración, que no solo se circunscribe al ámbito de la escena alemana, sino que se dispersa por toda Europa apoyado por el capitalismo apátrida en una triste parodia de identidad intelectualoide desprovista por completo del más mínimo significado artístico.

JOSE LUIS SOTOCA





ESCENIFICACION Y FRAUDE

Mucho se ha comentado en círculos artísticos y aficionados, sobre lo peligroso que puede resultar para un escenógrafo, sujetarse rigurosamente a las indicaciones que Wagner dió para la representación de sus obras. Se ha llegado a decir que con ello se aplasta la iniciativa artística del escenógrafo, que Wagner no pensó nunca en ello, y que en una época de libertad total y a todos los niveles, también la obra wagneriana debe sufrir los cambios que ha traido la época. Y así, donde Wagner disponía debía situarse un bosque es hoy sustituido por una masa informe de volumenes geométricos, donde antes había un castillo, hoy sitúan un plató circunferencial con un escalón, y donde debía situarse una antorcha, esta desaparece. Esto es lo que la "nueva iniciativa artística" ha conseguido con la escenografía wagneriana. Apartarse totalmente de las directrices que dió el maestro para la representación de sus obras y además convertir un ambiente místico, bello y sobrecogedor en una exposición geométrica.

En las representaciones escénicas, y sin duda con mayor importancia en las representaciones wagnerianas, la escenografía tiene tanta importancia como lo pueda tener la música, la poesía, etc. Si Wagner escribió unas notas, y las dispuso de una forma muy concreta para que siempre fueran interpretadas de igual modo, nadie puede atribuirse autoridad suficiente para sustituir o cambiar una sola nota de estas partituras, pues, al margen de que puedan estar mejor o peor, es lo que Wagner compuso. Si Wagner escribió el libreto de sus obras y los dotó de su poesía, tampoco existe poeta alguno en el mundo que tenga derecho a retocar una sola estrofa de esta poesía. De igual modo, en cualquier caso de ópera, pero más aún en el caso de Wagner, nadie puede atribuirse el derecho a transformar y deformar la escena, que en el caso de Wagner precisamente, daba hasta las más insignificantes indicaciones, detalles y apuntes para que la obra apareciera ante el público tal y como él la había concebido, especificando siempre cuando los intérpretes debían situarse bajo un arbol y además bajo que tipo de arbol, indicaba que tipo de noche debía escenificarse, que luz o penumbra, si había luna llena o cielo estrellado, si la situación del castillo era a la izquierda o a la derecha, al fondo o en primer plano, etc.

¿Y qué ha ocurrido con la "iniciativa artística"?. Nada se ha solucionado y mucho daño se ha hecho, en cambio, a la obra wagneriana. Los escenógrafos de categoría de los cuales apenas quedan los que se pueden contar con los dedos de una mano en toda Europa, han sido relegados al olvido, sus obras boicoteadas, y su trabajo despreciado, y los pocos que todavía han podido seguir trabajando han debido adaptarse a los condicionantes de moda si no querían desaparecer y han debido escenificar inmoralmente, osea en contra de lo que su sentido artístico les indicaba, pues haciendolo mal, o para evitar agrios comentarios, haciendolo como "está de moda", ganan mucho más dinero del que puedan conseguir con una buena escenificación que además, cuesta muchísimo más trabajo, dedicación y verdadera entrega. Y la obra de Wagner es representada en casi todos los teatros de importancia en el mundo cultural occidental, seccionada, amputada, recortada y totalmente deformada.

Precisamente en las obras wagnerianas, la importancia de la escenografía es fundamental para caracterizar a la obra de ese ambiente romántico necesario para introducir al público dentro del desarrollo dramático. ¿Y que se podía hacer mejor para conseguir que el gran público comprendiera todavía menos al genio de Bayreuth?. Siempre se ha dicho que las obras de Wagner son especialmente duras para el no iniciado, que son excesivamente áridas y plomiferas para el neófito y que tan sólo aquel que quiere a toda costa

Primera lámina: Mestres Cabanes, 1960 (Tristán e Isolda-II Acto); Segunda lámina: Benno von Arendt, 1942 (idem); Tercera lámina: Emil Pretorius, 1942 (id); Cuarta lámina: Richard Roller, 1942 (idem).

ser wagneriano, consigue finalmente serlo y penetrar en el maravilloso mundo de tan sensacional creación. Si ahora se desmonta la escenificación que tantos elogios y nuevos aficionados atrajo a la obra de Wagner; el público de la calle no conocerá nunca, verdaderamente lo que es el wagnerismo, pues ¿que puede atraerle de unos señores que en un escenario oscuro, informe, con cuatro luces, hablan sin sentimientos, estáticamente y además en alemán?.

Me gustaría saber lo que opinarían estos críticos que tanto apoyan la "renovación escénica", si un buen día, y en bien de la "iniciativa artística" cualquier chalado decidiera cambiar de pies a cabeza las partituras de las nueve sinfonías de Beethoven, o un poeta "underground" decidiera "retocar" a Goethe. ¿Lo aceptarían? ¿Darían su visto bueno?. De momento, y espero que por mucho tiempo, creo que no. Pues la obra wagneriana, los dramas del maestro, se llaman así precisamente porque el término "ópera" quedaba pequeño para algo nuevo que se componía de poesía, música, y escenografía. Tres partes fundamentales por igual para una verdadera representación. Si cualquiera de ellas es despreciada, no se habrá llevado a efecto la nueva idea que Wagner quería revelar del arte.

En las presentes láminas en color, se han escogido cuatro maestros escenógrafos diferentes, y el mismo tema: "Tristán e Isolda" II Acto.

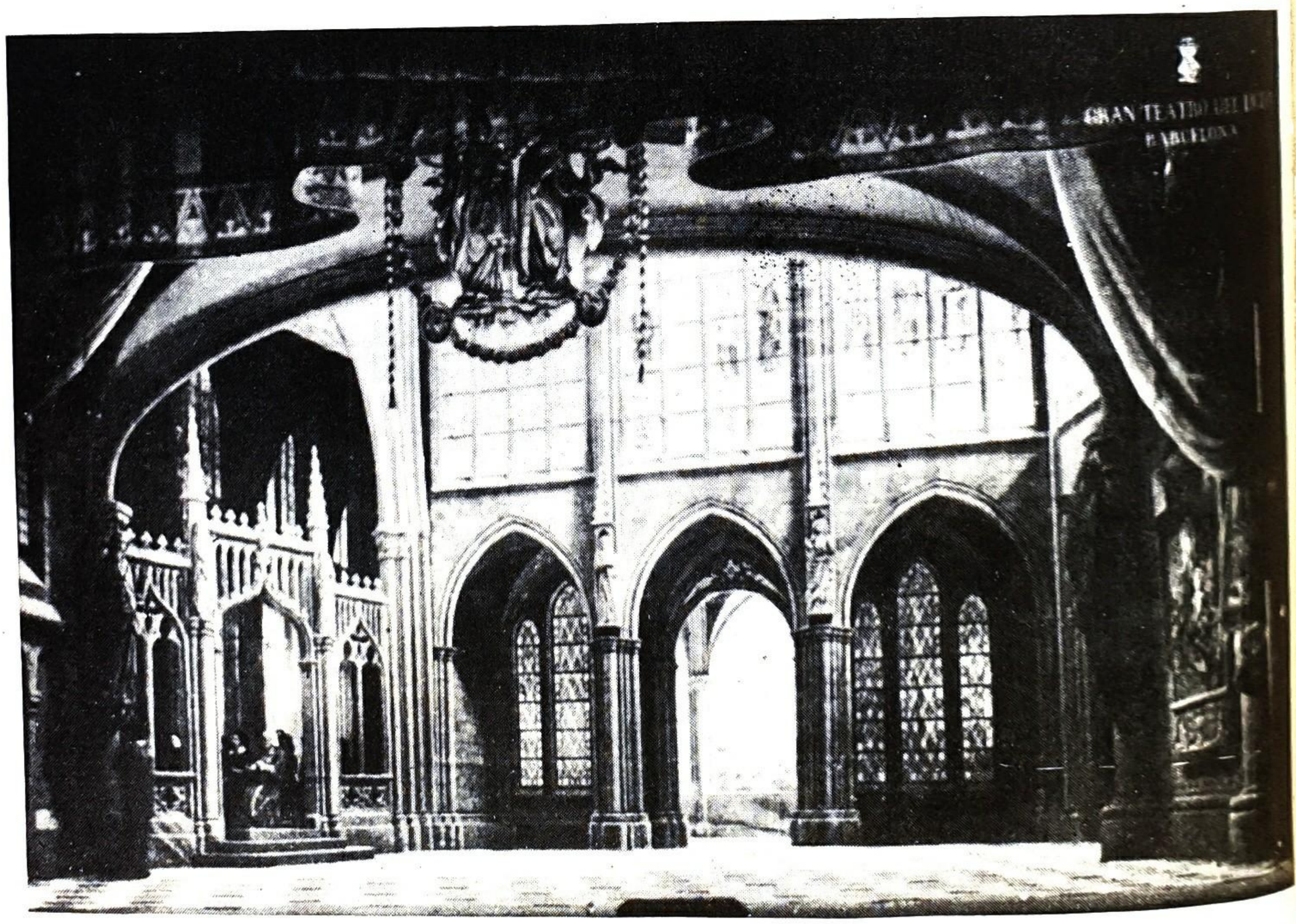
En ellas podemos observar, como la iniciativa personal de cada uno de ellos se ve reflejada en su obra. Su carácter, su alma, su forma particular de comprender la obra wagneriana, dándole mayor oscuridad, claridad, recogimiento o ambientando la escena. Ahí está el verdaero mérito, el valor del buen y verdadero escenógrafo, conseguir variar de escenificación y darle su propio carácter, sujetándose a los principios básicos del maestro.

En la primera de ellas, nuestro genial maestro Mestres Cabanes, consigue imprimir en la escenificación su propio sentido artístico, tan característico para quien ya conoce algunas de sus obras. Se ha dicho de él que es especialmente wagneriano, sus escenificaciones, sus pinturas, sus arboles, son Mestres—wagnerianos, el ambiente es típicamente suyo. Para las tres láminas siguientes, hemos tenido que recurrir a tres artístas nacionalsocialistas. Es lástima, que al margen de Mestres Cabanes, el último de los escenografos de nuestra cultura, sólo podamos encontrar buenos escenográfos en una época esplendida para el arte cual fué la Alemania Nacionalsocialista. Se nos podrá tachar de fanáticos, de politizados, de tendenciosos y cuantos calificativos se quiera, pero el verdadero artísta, el buen wagneriano, convendra con nosotros, que al margen de sus autores y su condición política, estas tres escenificaciones, son verdaderamente bellas y se adaptan perfectamente a las indicaciones de Wagner, consiguiendo por otra parte caracterizarlas cada cual a su propio estilo y manera. Todos ellos, nada tienen que ver con los Pierre Boulez o Werner Henze, hoy tan alabados y sin embargo tan poco solventes ante un juicio crítico wagneriano. Cada época da de sí lo que puede, y hoy, desgraciadamente, en una época material por excelencia, los escenógrafos, ganan mucho (las cifras astronómicas que se manejan con un Boulez por ejemplo, no las recibió jamás en toda su vida Mestres Cabanes), y trabajan poco y mal, si a eso se le puede llamar "trabajo" en toda la digna concepción de esta palabra.

La tercera y cuarta lamina pertenecen a Emil Pretorius y Richard Roller respectivamente, y pertenecen al mismo acto y obra que los de Mestres Cabanes y Benno von Arendt. En ellos observamos como todos obedecen las indicaciones del maestro: noche iluminada, cielo estrellado, castillo, antorcha, banco bajo los árboles, etc., y sin embargo todas ellas son totalmente diferentes. ¿Cuál ha sido su final?. Para las obras el archivo y destrucción. Para los autores el desprecio y olvido más absoluto, y la persecución política, que ha servido se escusa a sus opositores artísticos para eliminarlos del campo escénico.

Pedro Varela

—Dos escenificaciones diferentes para una misma escena. Acto 1o de "Los Maestros Cantores de Nuremberg". La de abajo corresponde a Mestres Cabanes. La escultura situada arriba en la parte central, es obra del escultor Veit Stoss.



CARTA ABIERTA A ERNST VON WEBER (AUTOR DE: LAS CAMARAS DE TORTURA DE LA CIENCIA

Apreciado Señor:

Me cree Vd. capaz de poder ayudarle, con mi palabra, en la campaña tan enérgica que Vd. ha emprendido recientemente contra la vivisección, y parece, a este respecto, tomar en consideración el número bastante considerable de amigos cuyo gusto por mi arte me ha proporcionado. Aunque su edificante ejemplo me incita vivamente a intentar responder a su deseo, es sin embargo menos laconfianza que posee en mi poder lo que me decide a imitarle, que un vago sentimiento de necesidad de estudiar, incluso en este campo tan alejado en apariencia de aquello que interesa a los artistas, el carácter de la influencia artística que muchas personas me han atribuído hasta la fecha.

Ya que una vez más encontramos, en el caso, actual, el espectro de la "ciencia" que se ha convertido, en nuestra época materialista, desde la mesa de disección hasta las fábricas de fusiles, en el demonio del utilitarismo, juzgado únicamente digno de afecto por parte del Estado, creo que, interviniendo en la cuestión actual, constituye ya una ventaja para mí el hecho de que tantas voces graves y bien autorizadas se hayan elevado en su favor, denunciando al buen sentido las aserciones erróneas, cuando no mentirosas, de nuestros adversarios.

Por otra parte, ciertamente se ha otorgado un lugar tan importante al puro "sentimiento" en la discusión de este asunto, que hemos proporcionado excelentes ocasiones a los burlones y chistosos con mala idea, que casi son los únicos que se ocupan de nuestros discursos , de defender los intereses de la "ciencia". A mi entender, sin embargo, se está discutiendo aquí la cuestión más grave de la humanidad, de suerte que las convicciones más profundas no podrán adquirirse más que después de un examen verdaderamente serio de este "sentimiento" del que tanta burla se ha hecho. Intentaré de buen grado seguir este camino, en la medida que mis débiles facultades me lo permitan.

Lo que me ha frenado hasta el presente a entrar en una de estas asociaciones protectoras de animales que existen, es que todos los llamamientos y todas las instrucciones que les veía publicar se basaban casi exclusivamente en el principio utilitario. Y es que, sin duda, lo que en primer lugar importa a los filántropos que se han dedicado hasta el presente a la protección de animales es probar al pueblo su utilidad para así obtener un mejor trato. Pues los resultados de nuestra civilización actual no nos permiten invocar otros motivos más que la búsqueda de un beneficio en las acciones humanas del ciudadano. En este preciso momento podemos comprobar hasta qué punto somos todavía extraños a un motivo exclusivamente noble de tratar bien a los animales, y qué poca cosa se ha podido obtener realmente de la práctica corriente: los representantes de la línea de conducta adoptada hasta el momento por las sociedades protectoras contra la barbarie más inhumana seguida contra los animales, la que se ejerce en nuestras salas de vivisección autorizadas por el Estado, no sabrían emitir ni un solo argumento concluyente desde que se hace valer, para defenderla, la utilidad de esta barbarie. Quedamos casi totalmente limitados a discutir exclusivamente esta utilidad; y si se hubiese llegado a poder demostrarla con absoluta certi-

dumbre, sería precisamente la sociedad protectora de animales quien, siguiendo su línea de conducta acostumbrada, habría favorecido la crueldad más indigna de la humanidad contra sus propios protegidos.

Por consiguiente, para conservar nuetros sentimientos de simpatía con respecto a los animales, contamos, como única ayuda, con llegar a hacer reconocer oficialmente la inutilidad de esta tortura científica de los animales; esperemos que podamos conseguirlo. Aún cuando nuestros esfuerzos hubiesen obtenido un éxito completo en este aspecto, no se habría logrado nada definitivo y bueno para la humanidad en tanto la tortura de los animales sea abolida únicamente en razón de su inutilidad, lo que habremos conseguído es desfigurar y matar casualmente la idea que dió lugar a nuestras sociedades protectoras de animales.

Aquellos que, para evitar los sufrimientos prolongados a voluntad de un animal, necesitan otro motivo distinto del de la pura piedad, no podrán nunca sentirse verdaderamente inclinados a reprimir los malos tratos a animales por parte del prójimo. Quien quiera que se haya rebelado a la vista del martirio de un animal, no ha sido arrastrado a ello más que por un sentimiento de piedad; quienquiera que se une a otros para proteger a los animales, no lo hace más que movido por la piedad; piedad totalmente desinteresada e inaccesible a todo cálculo de utilidad o inutilidad. Pero el hecho de que, a la cabeza de todos nuestros llamamientos y avisos dirigidos al pueblo, no nos atrevamos a colocar esta piedad como el único movil discutible que nos mueve, eso sí que demuestra la maldición de nuestra civilización y la confirmación de que las religiones de nuestras iglesias oficiales se han quedado sin Dios.

Ha sido necesaria en nuestro tiempo, la enseñanza de un filósofo (1) que combate de la forma más despiadada todo lo que hay de falso y malsano, para demostrar que la "piedad" fundada en la naturaleza más íntima de la voluntad humana, es la única base verdadera de toda moral. Se han burlado de él; el Senado de una Academia de Ciencias ha llegado incluso a colocarle con indignación en el Indice; pues la virtud, desde el momento en que no se halla prescrita por la revelación, no sabría tomar su fundamento más que en las meditaciones de la razón. La piedad, considerada del punto de vista de la lógica, fue incluso tachada de egoista por excelencia; se ha pretendido que la piedad no se vería motivada más que por la visión de un sufrimiento extraño que en realidad no causa dolor a nosotros mismos, pero no por el sufrimiento extraño en sí, el cual intentaríamos reprimir con el fin únicamente de suprimir su efecto doloroso sobre nosotros mismos. ¡Qué ingeniosos hemos llegado a ser con el fin de defendernos, hundidos en el fango del más vil de los egoismos, contra los remordimientos motivados por sentimientos comunes a todos los hombres! También se ha despreciado la piedad con el pretexto de que se la ha encontrado frecuentemente hasta en los hombres

---

(1) Se refiere a Schopenhauer.

más groseros, como mínimo de instinto vital; con esa excusa, se ha llegado a confundir la piedad con la pena que los testigos de todo infortunio público o doméstico experimentan tan fácilmente y que traducen, como a menudo podemos comprobar, en una simple inclinación de cabeza para después dar la vuelta con un alzamiento de hombros; Hasta el momento en que un hombre destaca entre la multitud, a quien la verdadera piedad impulsa a prestar un socorro eficaz.

Aquél que no sienta inclinación a la piedad y que no haya sobrepasado esta débil pena, se sentirá feliz de poderse pasar sin ella y de ahí experimentará un perfecto y agradable desdén hacia la humanidad. Será difícil, en efecto, remitir este hombre a su prójimo para aprender de éste a practicar la piedad a su manera; pues, en general, es cosa bastante difícil, en nuestra sociedad burguesa reglamentada por la ley, obedecer al precepto de nuestro salvador: "Ama a tu prójimo como a tí mismo".

En general, nuestro prójimo es muy poco digno de nuestro amor, y en la mayoría de los casos, la prudencia nos aconseja esperar del prójimo la prueba de su amor; igualmente, no tenemos ningún motivo para fiarnos de la simple declaración de su amor. Si lo examinamos todo con detalle, veremos que el Estado y la Sociedad se hallan combinados de tal forma que, según las leyes de la mecánica, se hace muy soportable el pasarse sin el amor ni la piedad del prójimo. Queremos decir con esto que al apostol de la piedad le costará muchos esfuerzos aplicar su doctrina, de hombre a hombre primero, pues hasta nuestra vida familiar, tan degenerada en nuestros días, bajo la postración de la miseria y la búsqueda de nuevas distracciones sería ya incapaz de dar un buen ejemplo. También es bastante dudoso que estas doctrinas sean acojidas con entusiasmo por parte de la administración del ejército que, como sabemos, mantiene más o menos el orden en toda nuestra existencia política, excepto en la Bolsa; ella le probaría que hay que comprender la piedad en un sentido muy distinto al que cree, es decir "en gros" (1), sumariamente, como medio de abreviar los sufrimientos inútiles de la existencia con proyectiles que dan en el blanco con precisión cada vez más perfecta.

En cambio, la "ciencia", revestida de sanción oficial, parece haberse encargado de practicar la piedad en la sociedad civil, poniendo en práctica profesionalmente sus dádivas. No queremos hablar aquí de los resultados de la ciencia teológica que arma a los pastores de almas de nuestros municipios con el conocimiento de los impenetrables misterios de la divinidad; y supondremos por un momento, que la práctica de esta profesión incomparablemente hermosa no habrá prevenido a sus discípulos contra una propaganda como la nuestra. Es cierto, desgraciadamente, que sería demasiado exigir del dogma estricto de la Iglesia, que únicamente considerase como basa suya el primer libro de Moises, que reclamase la piedad de Dios hasta para los animales creados para beneficio del hombre. Sin embargo, en nuestros días, se pueden superar muchas dificultades y el buen corazón de un cura filántropo ha encontrado ciertamente, en el ejercicio del gobierno de las al-

---

(1) En francés en el original.

mas, muchas ocasiones que podrían haber dispuesto su espíritu dogmático en favor de nuestra causa. Aún cuando existan dificultades en la teología para reclamar la simple piedad en favor de sus fines, encontraríamos sin embargo perspectivas tanto más estimulantes al examinar la ciencia médica, que arma a sus discípulos con vistas a una profesión consagrada únicamente a aliviar los sufrimientos humanos. El médico puede parecernos realmente el salvador laico de la vida, ninguna otra profesión puede compararse a la suya dados los palpables beneficios de su ejercicio. Llenos de confianza en él, debemos respetar a quien le presta los mediospara curarnos de los crueles sufrimientos, es por ello por lo que contemplamos la ciencia médica como la más útil y preciosa, y estamos dispuestos a sacrificarlo todo a su ejercicio y a sus exigencias; es ella, en efecto, la que nos da la práctica verdaderamente privilegiada de la piedad activa y personal, algo tan raro de encontrar entre nosotros.

Cuando Mefistófeles pone en guardia contra el "veneno oculto" de la teología, queremos ver esta advertencia tan maliciosa como su sospechoso elogio de la medicina, a la que intenta, para consolar a los médicos, dejar el éxito de sus experiencias "a la gracia de Dios". Pero, precisamente, esta buena opinión maliciosa que profesa con respecto a la ciencia médica nos hace temer que no haga más que contener un "veneno oculto", al menos un veneno bien ostensible, que el astuto compadre no tiende más que a esconder en su provocador elogio.

Es sorprendente, sin embargo, que esta "ciencia" que generalmente se juzga como la más útil, dé a entender cada vez más claramente que no es una ciencia, y se esfuerce tanto más en sustraerse a la experiencia práctica para llegar, gracias a nociones cada vez más positivas, a la infalibilidad que quiere alcanzar por medio de operaciones especulativas. Son unos doctores médicos quienes nos informan de ello. Los operadores-profesores de fisiología especulativa pueden declararles incompetentes, (estos médicos) que se imaginaban que se trata sobre todo, en el ejercicio en el arte de curar, de la experiencia accesible únicamente a los doctores-médicos, del golpe de vista asegurado por parte del indivíduo dotado de aptitudes médicos especiales y, por último, de su profunda dedicación, que le hace correr en ayuda siempre que sea posible, de los enfermos que se confían a él. Mahoma, después de haber pasado revista a todas las maravillas de la creación, acabó por reconocer que la mayor maravilla es que los hombres sientan piedad los unos de los otros; nosotros, otorgamos ciegamente esta (piedad) a nuestro médico, mientras nos fiamos de él, y lo colocamos, consecuentemente, por encima del fisiólogo que especula, en la sala de disección y busca resultados abstractos para su propia gloria. Pero perdemos esta confianza cuando nos enteramos, como el otro día, que en una reunión de doctores-médicos, por miedo a la "ciencia" o temiendo ser tomados por hipócritas o supersticiosos, han llegado a desmentir las únicas cualidades dignas de confianza que los enfermos les suponen y se han constituído y vulgares servidores del martirio especulativo de los animales, al declarar que si se suprimiesen los ejercicios de disección que los estudiantes realizan sobre animales vivos, el doctor-médico no podría ya curar a sus enfermos en un futuro próximo.

Felizmente, los informes que hemos recogido sobre lo que hay de justo y verdadero a este respecto son tan perfectamente edificantes que la cobardía de estos señores no conseguiría nunca entusiasmarnos por esta tortura

que ellos recomiendan con filantropía. sino que, por el contrario, nos sentimos inclinados a no confiar más nuestra salud y nuestra existencia a un médico que toma de ello enseñanza, pues lo consideramos como un hombre incapaz de sentir piedad y que hace trampas en su oficio.

Aclarada de manera tan instructiva la horrorosa chapucería de esta "ciencia" que se recomienda sea extraordinariamente respetada y puesta bajo la poderosa protección del "gran público" y sobre todo de nuestros ministros y consejeros del príncipe. como han recomendado recientemente varios doctores-médicos en sus tratados destacables sobre todo por su elegante alemán, podemos esperar con derecho, que el espectro de la "utilidad" de la vivisección no vendrá a importunarnos en nuestros ulteriores esfuerzos; nos importará únicamente en adelante cultivar en nosotros con energía, la "religión de la piedad"; a pesar de aquellos que sigan fieles al dogma de la "utilidad". Desgraciadamente, la forma que acabamos de adoptar de considerar las cosas humanas, nos ha enseñado que la piedad estaba borrada de la legislación de nuestra sociedad; pues hemos visto a nuestras instituciones médicas, bajo el pretexto de ocuparse del hombre, llegar incluso a transformarse en escuelas de brutalidad —en nombre de la "ciencia"—; ésta, un día, se desviará naturalmente de los animales contra el hombre que carecerá ya de protección contra estas experiencias.

Guiados por esta irresistible sublebación que nos inspiran los terribles sufrimientos causados voluntariamente a los animales, ¿encontraremos el camino que conduce al único reino redentor que es la piedad experimentada por todo aquel que vive, como en un paraiso perdido y conscientemente reconquistado?

* * *

Cuando la sabiduría humana comprendió un día que el animal y el hombre se halkan animados por el mismo soplo, parecía ya demasiado tarde para desviar la maldición que habíamos atraído sobre nuestras cabezas, colocándonos al nivel de bestias feroces que consumen alimento animal: enfermedades y miserias de todo tipo a las que no veíamos expuestos a los hombres que vivían únicamente a base de vegetales. El reconocimiento que de ello hemos adquirido nos hizo comprender la profunda culpabilidad de nuestra existencia terrestre: decidió a aquéllos que se convencieron de ello a renunciar a todo lo que excita las pasiones y a abstenerse de todo alimento animal. Es a estos sabios a quienes se les desveló el misterio del mundo como un incesante movimiento de desgarramiento que no podía ser rescatado para volver a la unidad sana y tranquila más que por medio de la piedad.

Unicamente la piedad que sentía por todo ser que respira libertó al sabio de la incesante metamorfosis de todas las dolorosas existencias por las que debe pasar hasta llegar a la redención definitiva. Por esto es por lo que compadecía al hombre sin piedad para con su sufrimiento, y compadecía más profundamente todavía al animal al que veía sufrir, por saberle incapaz de ser rescatado por la piedad. Este sabio reconoció que el ser dotado de razón a alcanzado la felicidad suprema mediante mediante sufrimientos voluntarios que, por lo tanto, busca con extremo celo y soporta con pasión, mientras que el animal no espera el sufrimiento absoluto, que le resulta tan inútil, más que con la terrible ansiedad y una horrible repugnancia. Y todavía más digno de compasión les parecía a estos sabios el hombre que podía atormentar volunta-

namente a un animal y permanecer insensible a sus sufrimientos, pues sabía que ése se hallaba todavía más lejos de la redención que el mismo animal éste, en comparación, debía aparecérsele inocente como un santo.

Algunos pueblos, expulsados hacia climas más rudos, viéndose reducidos a la alimentación animal para conservar su existencia, han mantenido hasta épocas recientes la conciencia de que el animal no les pertenece a ellos, sino a una divinidad. Sabían que matando o derribando un animal se convertían en culpables de un crimen del que debían pedir permiso a Dios; le inmolaban el animal y le ofrecían, en acción de gracias, las partes más nobles de la presa. Lo que aquí había sido un sentimiento religioso sobrevivió, después de la decadencia de las religiones, en algunas filosofías más recientes, como pensamiento rebosante de humanidad. Léase el hermoso tratado de Plutarco "Sobre la inteligencia de los animales terrestres y acuáticos". Con sensibilidad se considerarán entonces como ignominiosas las ideas de nuestros sabios y sus iguales.

* * *

Hasta aquí , pero no más allá ¡ay ¡, podemos seguir las huellas de esta piedad, fundada en la religión, que nuestros antepasados humanos sentían por los animales, y parece que el progreso de la civilización, al convertir al hombre indiferente "al Dios", le haya transformado en animal feroz; en efecto, hemos visto un Cesar romano, revestido con piel de animal, remedar en público a un animal feroz.

Un Ser divino sin mácula se cargó sobre sí la suma enorme de pecados de toda esta existencia a la que rescató mediante su dolorosa muerte. Es gracias a esta muerte expiatoria, a lo que todo ser que vive y respira puede saberse rescatado, con tal de que la haya comprendido y tomado como ejemplo para imitarla. Eso es lo que hicieron los mártires y santos que se sintieron irresistiblemente arrastrados al sufrimiento voluntario sumergiéndose en la fuente de la piedad hasta la destrucción de toda mentira en el mundo. Hay leyendas que nos cuentan que los animales se aficionaron con familiaridad a estos santos, quizás no únicamente por la protección que estos les aseguraban, sino porque además se sentían atraídos porel poderoso movil de la compasión que de ahí se podía deducir: es que podrían lamer sus heridas y encontrarían quizás una mano afectuosa y protectora. En estas leyendas, como, por ejemplo, la de la cierva de Santa Genoveva, y tantas otras parecidas, existe probablemente un sentido que sobrepasa al Antiguo Testamento.

Ahora bien, estas leyentas han desaparecido. El Antoguo Testamento es hoy vencedor y el animal feroz se ha convertido en el animal "que calcula". Nuestro credo reza: El animal es útil, sobre todo cuando se nos somete fiándose de nuestra protección. Hagamos pues de él lo que nos parezca mejor en provecho de los hombres. Tenemos derecho a torturar mil perros fieles durante largos días si de ese modo ayudamos a un hombre a gozar del bienestar "canibalesco" de "quinientos cerdos".

El horror causado por las consecuencias de esta máxima no pudo encontrar su verdadera expresión más que cuando se nos instruyó más claramente sobre los abusos de la tortura científica de los animales y nos vimos obligados finalmente a preguntar cómo, no hallándose instruída en los dogmas de nuestra Iglesia, nuestra actitud con respecto a los animales podía ser considerada como moral y tranquilizadora de la conciencia. La sabiduría de los

—Hogar de los Wagner en Bayreuth. En primer término, el perro Fasolt.

—Tumba de Ross, perro de Wagner. El amor del Maestro, por los animales, es evidente.

Brahmanes, la misma de todos los pueblos paganos civilizados, nosotros la hemos perdido: al desconocer su conducta con relación a los animales, tenemos ante nosotros un mundo convertido en animal en el peor sentido de la palabra, (un mundo convertido) en algo infernal. No existe ni una sola verdad que, incluso aunque seamos capaces de penetrar en ella, no seamos capaces de esconder con el pretexto de nuestro egoismo y de nuestro interés personal: en eso consiste nuestra civilización. Pero, esta vez, parece que la medida, colmada, se desborda y que pueda abrirse paso una consecuencia favorable del pesimismo activo, en el sentido del "benéfico" Mefistófeles.

Totalmente aparte, pero casi al mismo tiempo en que se manifestaban estas torturas practicadas en los aniamles al pretendido servicio de la ciencia, un amigo de los animales, hombre de ciencia, nos reveló, tras leales investigaciones, tras atentas lecciones y comparaciones verdaderamente científicas, las enseñanzas de una ciencia primitiva desaparecida, según la cual es el mismo soplo el que anima la vida de los animales y la nuestra, más aún, que indudablemente descendemos de los animales. Esta constatación podría enseñarnos de la manera más segura, según el espíritu de nuestro siglo sin fe, a señalar con precisión infalible nuestras relaciones con los animales y, quizás, sería ésta la única forma de que alcanzásemos la verdadera religión, la del amor a la humanidad, que el Salvador nos enseñó y afirmó con su ejemplo.

Acabamos de explicar lo que nos hace a nosotros, esclavos de la civilización, tan incomparablemente difícil la práctica de esta doctrina. Como, hasta el momento, hemos empleado a los animales no solamente para alimentarnos y servirnos, sino también para conocer, mediante los sufrimientos que les provocamos artificialmente, las enfermedades que nosotros mismos podríamos sufrir cuando nuestro cuerpo se corrompe por una vida no conforme con la naturaleza, por toda suerte de excesos y vicios, deberíamos en adelante utilizarlos en nuestra educación para purificar nuestra moralidad y hasta, tras buenos informes, como testimonios indiscutibles de la sinceridad de la naturaleza.

Nuestro amigo Plutarco nos ha dado ya un ejemplo de ello. Tuvo el atrevimiento de inventar un diálogo entre Ulises y sus compañeros, que Circe había convertido en bestias, en el que se niegan a volver a ser metamorfoseados en hombres, alegando razones de lo más persuasivas. Quien haya leído con atención este curioso diálogo, encontrará bastantes dificultades exhortando a los hombres que nuestra civilización ha transformado en brutos a recuperar su verdadera dignidad humana. No se puede esperar un verdadero éxito más que si el hombre vuelve a tomar conciencia, gracias al animal, de su naturaleza noble, su sufrimiento y su muerte nos proporcionarían la medida de la dignidad superior del hombre, que es capaz de concebir el sufrimiento como lección eficaz y la muerte como expiación que transfigura, mientras que el animal sufre y muere sin provecho alguno para sí mismo.

Despreciamos al hombre que no soporta con resignación los males que le atacan y que tiembla con insensata angustia ante la muerte: y es precisamente por esta razón por la que los fisiólogos realizan vivsecciones de animales, por la que les inoculan venenos que este hombre ha creado a consecuencia de sus vicios y prolongan artificialmente sus dolores para enterarse de cuanto tiempo podrían evitar a este miserable la angustia suprema. ¿Quién vería una idea moral en esta enfermedad o en este remedio? ¿Se acudiría

en ayuda, con los mismos procedimientos científicos, de un pobre obrero que sufriese hambre, privaciones y agotamiento? Sabemos que es precisamente ese, que —¡felizmente!— no se aferra a la vida y la abandona de bastante buen grado, quien sirve a menudo para las experiencias más interesantes para hacer reconocer objetivamente problemas fisiológicos. De suerte que, con su misma muerte, el pobre presta igual servicio al rico, que en vida al trabajar el yeso a costa de su salud para ofrecerle un nuevo apartamento.

Esto es, sin embargo, lo que el pobre hace con estúpida inconsciencia. Se podría suponer, por el contrario, que el animal se dejaría torturar y atormentar por su dueño a sabiendas y de buen grado, si se le pudiese hacer comprender que está en juego la salud del hombre, su amigo. Esto no es mucho decir; se puede percibir esto si observamos que los perros, caballos y casi todos los animales domésticos y domados no llegan a ser adiestrados más que cuando comprenden que trabajos les pedimos. Desde el momento en que lo comprenden, los ejecutan siempre de buen grado. Las personas brutas o imbéciles, por el contrario, creen que es necesario manifestarles su voluntad mediante castigos cuya intención el animal no comprende y que interpreta mal. Y esto, como consecuencia, engendra nuevos malos tratos que quizás serían útiles si le fuesen aplicados al dueño que conoce el significado del castigo. Sin embargo, no disminuyen el amor y la fidelidad que el animal, tratado de manera tan insensata, testimonia a su verdugo. Un perro, hasta en medio de los dolores más violentos, puede ser acariciado por su amo. Los estudios de los vivisectores nos lo han enseñado: en interés de la humanidad deberíamos buscar mejor de lo que se ha hecho hasta el momento qué opiniones sobre el animal se podrían sacar de estas experiencias. Obtendríamos un beneficio meditando sobre lo que ua sabíamos de los animales y las enseñanzas que todavía podríamos sacar.

El hombre no era superior a los animales, que nos enseñan todas estas artes mediante las cuales les hemos cogido y sometido a ellos mismos, más que por el fingimiento y la astucia pero no por el valor ni la bravura; pues el animal lucha hasta que acaba por sucumbir, indiferente a las heridas y a la muerte. "No sabe ni suplicar, ni pedir gracia, ni aceptar su derrota". Sería un error querer basar la dignidad humana en el orgullo humano, contra el de los animales, y no podemos explicar más que por nuestro mejor arte del disimulo. Nos vanagloriamos de este arte. Lo denominamos "razón" y creemos poder distinguirnos orgullosamente del animal gracias a este arte, por ser capaz, entre otras cosas, de hacernos parecidos a Dios. A lo que Mefistófeles da su propia opinión cuando encuentra que el hombre no emplea su razón "más que para convertirse en más bruto que cualquier animal".

El animal, en su gran sinceridad e ingenuidad, no sabe valorar cuan moralmente despreciable es este arte mediante el cual le hemos sometido; reconoce en él, en todo caso, algo demoníaco y le obedece por temor. Ahora bien, si el hombre que manda ejerce la clemencia y una bondad amable con relación al animal, convertido en adelante en tímido, podemos suponer que réconoce en su dueño algo de divino y que honra y ama tan fuertemente este rasgo divino que dedica exclusivamente a su servicio sus virtudes naturales de valor, fiel hasta la más dolorosa muerte. Del mismo modo que el santo se

siente empujado irresistiblemente a testimoniar su fe en Dios mediante las torturas y la muerte, igualmente, el animal se halla inclinado a testimoniar el amor a su amo a quien venera como a un Dios. Un único lazo, que el santo ya había podido romper, une al animal, pues no puede dejar de ser sincero con la naturaleza: la piedad hacia sus pequeños. Pero ante los obstáculos que de aquí se suceden, sabe tomar una decisión. Un viajero abandonó a su perra que le acompañaba, y que acababa de parir, en la cuadra de una posada y regresó solo a su casa, a tres horas del lugar. A la mañana siguiente encontró, sobre la paja de su patio, a los cuatro cachorros y a la madre muerta junto a ellos. Había realizado el camino, lleno de ansiedad e impaciencia, llevando cada vez a uno de sus pequeños. No fue hasta el momento que hubo colocado el último en casa de su amo cuando no hallándose ya obligada a dejarlo, se abandonó en manos de una muerte retrasada por el dolor.

He aquí lo que el ciudadano "libre" de nuestra civilización denomina "fidelidad de perro", subrayando con desprecio la palabra "perro". ¿Y no tomaríamos ejemplo del animal, del que somos sus amos, ejemplo que nos edifica y nos conmueve, en un mundo en que el respeto ha desaparecido totalmente o, en donde si todavía existe, no constituye más que un fingimiento hipócrita? Cuando, entre los hombres, encontramos una fidelidad consagrada hasta la muerte, deberíamos reconocer a partir de este momento un noble lazo de parentesco con el mundo animal y ello no debería humillarnos; pues muchas razones demuestran que esta virtud es practicada por los animales más puramente, más divinamente que por los hombres. El hombre, en efecto, es capaz de reconocer en el sufrimiento y en la muerte, abstracción hecha de su valor reconocido por el mundo, una expiación que le hace feliz, mientras que el animal, sin considerar mediante razonamiento una eventual ventaja moral, se sacrifica entera y puramente por amor y fidelidad (aunque nuestro fisiólogos se encargan de explicarnos esto como un simple proceso químico de ciertas sustancias elementales).

A estos simios que, en la angustia de su impostura, trepan al árbol de la ciencia, se les debería recomendar en todo caso que examinasen no el interior de un animal vivo sino, más bien, que mirasen en sus ojos con un poco de tranquilidad de reflexión. Allí, quizás, vería el hombre de ciencia, expresado por primera vez, lo más digno que existe para los humanos: la sinceridad, la imposibilidad de la mentira, y entonces, mirando más de cerca, le hablaría de la sublime tristeza que la naturaleza siente por el orgullo lastimoso y falible del sabio: porque, cuando realiza una broma científica, el animal se toma la cosa en serio.

Que el sabio desvíe su mirada primero hacia su prójimo que, nacido en la indigencia absoluta, sufre verdaderamente, deteriorado desde su más tierna infancia por trabajos excesivos que han arruinado su salud, muriendo prematuramente por mala alimentación y tratamientos inhumanos de todo tipo, hacia este prójimo que le considera con aire inquieto, con sumisión estúpida. Quizás entonces se confesará a si mismo que ése es en todo caso y con toda certeza un hombre como él. Esto constituiría un resultado. Pero si no podeis imitar al animal compasivo que, de todo corazón, comparte el hambre de su amo, intentad sobrepasarle ayudando a vuestro prójimo habriento a procurarse el alimento necesario, lo que os resultaría fácil sujetándole al mismo régimen que al rico y dando ese exceso de alimento que hace que caiga enfer-

mo a quien permitiría convertir en persona sana. Y para ello no serán en absoluto necesarios manjares suculentos como las alondras que se encuentran mejor en el aire que en vuestro estómago. Pero para ello sería necesario que vuestro arte fuese suficiente. Ahora bien, no habeis aprendido más que artes inútiles.

Unos derechos a la entrega de una herencia considerable dependian de la muerte, diferida hasta cierta fecha, de un señor húngaro moribundo: los interesados pagaron enormes honorarios a los médicos para prologar su vida hasta el dia fijado; se llamó a los médicos, allí existía algo interesante para la "ciencia". ¡Dios sabe cuantas sangrías y envenenamientos realizaron! Fue un éxito. Recibimos la herencia y se remuneró brillantemente a la ciencia. Con seguridad podemos pensar que tanta ciencia nunca sería empleada en beneficio de nuestros pobres obreros. Pero quizás resultaría alguna cosa más: un profundo examen de nuestro interior.

El horror que todo el mundo experimenta sin duda hacia los peores tratamientos imaginables, aplicados a los animales, en pretendido beneficio de nuestra salud —¡y ésta sería la peor cosa que podríamos poseer en un mundo sin corazón—, (este horror) ¿no provocaría por si solo este examen, o bien sería necesario empezar por demostrarnos que esta utilidad es falsa, cuando no engañosa, y que se trataba en realidad de una vanidad de virtuoso o de la satisfacción de una curiosidad estúpida? ¿Esperaríamos que la vivisección humana realizase nuevos sacrificios en favor de la "utilidad"? ¿No es necesario que el interés del Estado tenga más valor para nosotros que el del indivíduo?

Un Visconti, duque de Milán, estableció una pena contra los grandes criminales de Estado que fijaba en cuarenta días la duración de las torturas mortales del delincuente. Este hombre parece haber reglamentado por adelantado los estudios de nuestros fisiólogos; estos saben prolongar los tormentos de un animal capaz de soportarlos físicamente a cuarenta días en los casos más favorables, pero menos como antiguamente, por crueldad calculada que por economía. El edicto de Visconti fue ratificado por el Estado y la Iglesia, pues nadie se sublebó contra él; solo los que no consideraban estos terribles tormentos como el caso peor, se vieron motivados a luchar contra el Estado en la persona de monseñor el duque.

Que el Estado moderno se ponga en el lugar de estos "criminales de Estado" y que eche a los señores vivisectores, deshonor de la humanidad, a la puerta de sus laboratorios. ¿Dejaríamos de nuevo esta labor a los "enemigos del Estado", considerando como tales, según la más reciente legislación, a los llamadas "socialistas"? En efecto, sabemos que –mientras el Estado y la Iglesia se devanan los sesos para decidir si deben ocuparse de nuestras reivindicaciones y si no hay que temer, por otra parte, la cólera de la "ciencia" ofendida– la violenta invasión de uno de estos laboratorios de vivisección, producida en Leipzig, así como el rápido aniquilamiento de los animales despedazados, extendidos, conservados durante semanas de martirio y una buena tunda administrada al guardián que vigilaba estas horribles salas de tortura han sido considerados como atentado brutal contra el derecho a la propiedad y atribuidos a subversivas intrigas socialistas.

¿Quién no se convertiría en socialista al ver que nuestro esfuerzo contra la perpetuación de la vivisección y la petición de su abolición son rechazados por el Estado y por el Imperio?

Pero no se trataría más que de una abolición absoluta, no de una "restricción tan extendida como sea posible" bajo el "control del Estado", pues no podría tratarse de hecho el control del Estado más que de la presencia de un gendarme especialmente calificado en toda conferencia fisiológica de los señores profesores ante sus "espectadores".

Nuestra conclusión, desde el punto de vista de la DIGNIDAD HUMANA, es que ésta no se manifieste más que allí donde el hombre puede diferenciarse del animal por la piedad que sentiría por el animal mismo, pues podemos aprender del animal la piedad con relación al hombre, desde el momento en que se trata al animal razonablemente y con humanidad.

Si esta conclusión hiciese que se riesen de nosotros y si nuestros intelectuales nacionalistas nos rechazasen, si la vivisección continuase prosperando en público y en privado, deberíamos por lo menos un beneficio a sus defensores: el que, incluso como hombres, abandonaríamos fácilmente y de buen grado este mundo en donde "un perro no podría seguir viviendo por más tiempo" incluso aunque no se nos debiese interpretar un requiem alemán (1).

Bayreuth, octubre 1879
Richard Wagner

(1) Alusión al Requiem alemán de Brahms.

Visitamos a Mestres Cabanes. Es quizás el último gran escenógrafo europeo y desde luego, sin duda alguna, el último escenógrafo español. Tiene 80 años y sigue pintando. Cada día lo podemos encontrar en su estudio, sobre el techo del Liceo. Siempre amable y extramadamente simpático, se tiene una gran satisfacción cuando se habla con él y se comprueba el entusiasmo del verdadero artista. Jubilado por obligación a los 70 años de la Escuela del Teatro donde daba perspectiva, la absurda ley que obliga a la jubilación demostraba ser absolutamente ineficaz en el terreno artístico. Era jubilado un maestro, sin tener en cuenta lo que podía continuar enseñando. Le preguntamos si nos permite que le hagamos una entrevista y nos responde con la mayor amabilidad del mundo.

Algunos amigos que me acompañan y que no le conocían, quedan encantados. Las paredes del estudio con bocetos, cuadros y dibujos, algunos profundamente wagnerianos, entusiasman a mis acompañanates que no los habían visto. Empezamos a hablar del tema que nos ocupa.

¿Qué opina Vd. de las escenificaciones modernas?

Esto es engañar al público. Yo no quiero ni verlas. Cuando se hicieron los Festivales Wagner aquí en Barcelona, me dijeron los nietos de Wagner, si quería trabajar en la decoración, pero ne negué categóricamente.

¿Es necesario conocer la obra que se va a pintar?

Naturalmente, es imprescindible. Incluso cuando Wagner hizo el Parsifal hizo viajar a un pintor para que le trajera diversos bocetos y escogió uno de estilo bizantino.

¿Vd. ha pintado el Parsifal?

No yo no. Hice sólo el II Acto.

¿Era de Rovirosa el resto?

No, no, era de Vilumara.

¿Debido al hecho de tener que sujetarse a las disposiciones de Wagner, no se corre el peligro de ir siempre repitiendo lo mismo, haciéndose monótono? O Cree que la personalidad del pintor siempre crea algo nuevo.

Desde luego siempre se pueden hacer cosas nuevas. Cosas originales. Claro que se debe tener una buena base. Aquel que no sabe nada tiene que aclimatarse a lo poco que sabe, pero si se dispone de una buena cartera de ideas, entonces no hay problema.

¿Podría Vd. por ejemplo hacer una nueva escenografía de una obra de la que ya ha hecho una?

Sí, sí naturalmente. Siempre se pueden encontrar ideas nuevas. Yo por ejemplo he pintado 91 cuadros de la catedral de Burgos y siempre han sido distintos aunque sea la misma Catedral. Son puntos de vista distintos.

¿Cuales han sido sus últimos decorados para obras de Wagner?

Tristán e Isolda. Me lo encargó el gobernador Acedo. Recibí una carta a fín de que me presentara en Gobernación. Fui a primera hora de la mañana, a las 9, y a la 1 ya tenía el boceto hecho.

¿Hizo Vd. también Los Maestros?

Sí y me documenté lo mejor que pude. Me facilitaron un dibuja de Nuremberg antiguo, me parece que de Durero y lo utilicé como fondo. Lo importante es querer hacer las cosas bien. Si uno quiera hacerlo bien se documenta y encuentra la información necesaria.

¿Cuantos cuadros ha pintado sobre tema wagneriano?

Unos treinta. Pero he dejado de pintarlos. Si los tuviera todavía los vendería. Pero lo he dejado porque representa mucho trabajo. Tengo que hacer la composición y después pasarlo, mientras que si voy a Venecia y pinto tres cuadros, ya tengo la composición hecha porque lo tomo del natural. Algunos de los de Wagner eran muy bonitos. El de Sigfrido cuando encuentra a Brunilda, con el resplandor del fuego, era muy bonito.

¿Es difícil hacer una decoración?

Naturalmente. Es muy laborioso, tiene más complicaciones de las que parece. Ha habido ocasiones en las que me he pasado noches enteras trabajando aquí con esposa y mi hija y unos conocidos, recortando y poniendo redes pues el estreno era a los pocos días. Si algún dia ponen el Lohengrin ya lo verá. Hay unos árboles a los que toca el sol que son de color amarillo y al fondo otros oscuros, que hacen un efecto muy bonito. Lo estrenó Victoria de los Angeles.

El último decorado suya que hemos visto fue el de Tristán e Isolda, pero le faltaban algunas partes.

Es terrible lo que me hacen con los decorados. ¿Y el barco? La de cosas que suprimen, escaleras, cuerdas... ahora sólo ponen el palo en medio y una vela y ya está. Yo había pintado un barco entero. Y hay trabajo para pintarlo todo, con tantas maderas y toda la complicación de un decorado.

En el último Holandés que ví en el Liceo había un barco entero en el escenario.

Sí claro. Esto es lo fácil. Cuando no se sabe pintar se tiene que montar todo ahí realmente en el escenario, pero los decorados se tiene que guardar en una estantería y deben hacerse de manera que puedan guardarse muy bien, cuanto menos parte corpórea haya, tanto mejor. La gracia está en que una superficie plna tenga relieve. Yo pintaré un objeto y la luz puede venir de derecha, izquierda de frente, de arriba o de abajo, porque está pintado, pero lo de ellos es distinto. Según como lo iluminen quedará completamente plano y siempre tendrá que ser igual la iluminación. Recuerdo que para aquel espectacúlo que se llamaba Luces de Viena, se utilizaban unos adornos de yeso y yo les propuse que comparasen el mío pintado y el del yesero. Al verlos los dos creió que el pintado era el del yesero, pues el mío tenía más relieve, mientras que el auténtico quedaba plano. Yo las cosas las pinto ya con la sombra, así que la iluminación que se dé no tiene importancia.

¿Puede lograrse bien el efecto de un amanecer a través de la pintura?

Sí, claro. En el Lohengrin cuando tocan la diana, que se va haciendo de día. Aquello era muy bonito. Y aquel de la Walkiria –nos señala un cuadro en la pared– tengo todo un decorado de fondo, sin ciclorama, que representa un amanecer, todo transparente, que es colosal. Por detrás se ponian las luces y realmente parecía que salía el sol. Ahora con el ciclorama proyectan una película con unas nubes, y sale así. En cambio con telón de fondo, se hace transparente y detrás se colocan los focos y el efecto es perfecto. Pero ahora los directores de escena hacen lo que quieren. El Tristán e Isolda, por ejemplo. Estan tres cuartos de hora y siempre viendo aquella marmota allí. Y es que es feo así. El Sigfrido, por ejemplo, hay aquel bosque pintado por mí. Aquello es bonito, ya mirando te entretienes.

¿Ahora sigue haciendo decoraciones?

No. Ultimamente había trabajado mucho para Sorozabal, Guerrero etc., pero ya no.

Pese a todo una decoración debe costar mucho dinero ¿no?

Cuesta más a veces una decoración moderna que una clásica. Pensemos que cuando se trata de decoraciones corpóreas todo es madera y es un material caro, mientras que pintado todo es liso y la madera es mínima.

¿Así pese a no ser caro no se hacen decoraciones?

No, no se hacen porque hay una decadencia general, una decadencia en escuelas, profesores, alumnos, discípulos.

¿Se podía hablar antes de una escenografía catalana?

Naturalmente, antes estaba Soler-Rovirosa, Vilumara, Alarma –mi maestro–, Batlle. Todo esto se ha terminado.

¿Y si en este momento alguien quisiera hacer una escenografía ?

Yo en este momento si me la encargaran pese a todo sin ayudantes no podría hacerla. Se necesita la parte de mano de obra, el que dibuja, el que pega el papel, el que recorta. Yo por lo menos necesitaría dos o tres.

Sin embargo aunque a Vd. no le resultase rentable económicamente ¿haría una escenografía?

Sí, sí, claro. Aunque gano más de un cuadro que de unos decorados, preferiría hacer unos decorados porque me gusta el trabajo.

Antes de hacer una escenografía wagneriana, por ejemplo, ¿estudiaba Vd. lo que había dicho Wagner?

No faltaría más. El indica claramente en el libreto lo que quiere. Antes de empezar una escenografía me lo conocía de memoria. Ahora nadie hace caso. Yo me ceñía siempre a lo que decía Wagner, y si era un abeto o un roble, no hacía lo que él indicaba. Es así como hice el Canigó. Fuí allí para documentarme, para conocer el paisaje.

Vd. lo que desearía es que si Wagner viese sus decorados estuviese de acuerdo con ellos ¿no es así?

Me hubiese felicitado sin duda, porque siempre he interpretado lo que él quería.

Hace algún tiempo hablando con su hija, me dijo que en la última representación del Tristán (no la de 1978 sino la anterior, aunque poco diferían), habían cambiado de tal modo su idea inicial que exigió que le fuese borrado el nombre como autor de los decorados.

Ya lo creo. En ese cuadro había 80 piezas y lo hicieron con 10 u 11. Quedaba todo desmantelado. Yo no estaba pero enseguida pedía que quitasen mi nombre.

¿Y esto se puede hacer?

Claro, el director de escena hace lo que quiere. Yo entrego la decoración y después él hace lo que quiere. Además el nombre del pintor apenas es tenido en cuenta.

Nos despedimos del maestro. Es un honor para nosotros, todos jóvenes, la mayoría muy jóvenes, haberle conocido. Es un auténtico wagneriano, crea unos decorados sugerentes, perfectamente adaptados al espíritu de la obra en cuestión. Cuida todos los detalles, les da un ambiente de fantasía, rebosan espíritu romántico por doquier. Son como portentosas obras de arte a tamaño gigantesco. Nos ayudan a comprender la obra y nos introducen en el mundo wagneriano con un realismo sorprendente. El maestro sigue ahí, dispuesto a trabajar, y sin nadie que se preocupe de él. El maestro sigue infatigable creando, pero a diferencia del simple pintor, del poeta, del músico, y exactamente igual que el escultor, no pueden trabajar sino cuetan con pedidos. Ellos mismos no pueden financiar sus obras de arte. A nuestro modesto entender Mestres Cabanes es un buen pintor, tiene verdaderamente oficio, pero en ocasiones algunos de sus cuadros nos parecen demasiado vivos, poco reales, pero sus escenografías, sus decorados, son perfectos, sus bocetos admirables, sus teatrines perfectamente sugerentes e incluso sus cuadros sobre tema wagneriano, son wagnerianos, que es el mayor elogio que puede tributársele.

Solo ocasionalmente se reponen sus decorados. Los presentan mutilados y pese a todo son extraordinarios. Dentro de unos años quizás se olvide totalmente a nuestro artista y como los decorados de Rovirosa, Alarma y Vilumara quedarán para los museos, por eso queremos en este número rendir homanaje a la escenografía wagneriana, a través de las obras inmortales de estos geniales artistas que hemos tenido la dicha de conocer a través de el último pintor escenógrafo español.

El final de un artista en París

Las últimas paletadas de tierra cayeron sobre el féretro que encerraba los restos de mi desdichado amigo.

Un viento precursor del invierno envolvía á los escasos testigos que presenciábamos la fúnebre ceremonia. El inglés quería erigir un monumento al muerto. ¡Mejor hubiera hecho en pagarle sus deudas!...

Aquel á quien acabábamos de enterrar era un hombre excelente, un músico de talento, nacido en una pequeña ciudad alemana y muerto en París, donde tanto había sufrido. Dotado de gran ternura de corazón, no dejaba de llorar ni una sola vez cuando en las calles de París veía maltratar á algún pobre caballo. Naturalmente afable, soportaba sin cólera que algún pilluelo le despojase de la parte que le correspondía de las estrechas aceras de la gran capital. Por desgracia, unía á estas cualidades una conciencia de artista llena de escru-

palosa delicadeza. Era ambicioso, pero carecía de habilidad para la intriga; además, en su juventud le había sido permitido ver á Beethoven, y este exceso de dicha le había trastornado de tal modo que durante el tiempo que permaneció en París jamás pudo encontrarse en su centro.

Un día (hace de esto más de un año), me paseaba por el Palais Royal, cuando llamó mi atención un magnífico perro de Terranova que se bañaba en el estanque. No pude menos de admirar á este animal, que salió del agua y acudió al llamamiento de un hombre en quien no me había fijado y al cual miré, por ser el dueño de un perro tan maravillosamente hermoso.

Para igualar en belleza al cuadrúpedo, faltábale mucho al hombre. Vestía con limpieza; pero sabe Dios á qué provincia pertenecía la moda de su traje. Sin embargo, su rostro no dejó de despertar en mí un lejano recuerdo, y poco á poco fui adivinando hasta reconocer á mi amigo R., y me arrojé en sus brazos.

Sorprendido al volverme á ver, poco le faltó para desmayarse. Lo llevé al café de la Rotonda. Yo tomé té y él pidió café, al que hizo gran honor, pero con los ojos humedecidos por las lágrimas.

—Pero dime, en nombre del cielo—le pregunté: —¿qué motivos han podido traerte á París? ¿Qué causas te han hecho abandonar, á tí, modesto músico, aquella hermosa provincia alemana y tu reducido quinto piso?

—Amigo mío—me respondió,—he venido á París deseando conocer su vida; para ello seguiré habitando en un sexto piso, como antes hasta que la fortuna me permita bajar al piso segundo y quién sabe si al primero. Este es el único punto de la cuestión sobre el que no tengo un criterio cerrado. Ante todo he querido, arrastrado por irresistible deseo, apartarme de las miserias de las provincias alemanas, y desechando la idea de visitar nuestras capitales, he venido de buenas á primeras á la capital del mundo, á este centro común donde converge el arte de todas las naciones; donde los artistas del orbe entero encuentran la consideración á que son acreedores, y donde yo, yo mismo, espero ver germinar el grano de ambición que llevo en el pecho.

—Es natural que seas ambicioso; pero me extraña en tí este modo de pensar, y espero que me indiques con qué medios cuentas para sostenerte en esta nueva vida y cuánto piensas gastar al año. No te asustes de ese modo; bien sé que no eres más que un pobre diablo y, por consiguiente, no vamos á hablar de tus rentas; pero puesto que te veo aquí debo suponer que al menos tè ha tocado la lotería ó que te has sabido proporcionar el favor ó la protección de algún pariente rico ó la de algún encopetado personaje, protección que quizás te valga una mediana renta.

—Con esta manera de plantear y considerar las cuestiones—me respondió mi amigo con una sonri-

sa—no dejas ni se te olvidan los pequeños, miserables y prosaicos detalles. De todo eso que tú supones, sólo una cosa es cierta, no más que una, que encuentro justa. Soy pobre, y tanto es así, que dentro de unas semanas voy á encontrarme sin un céntimo. Pero ¿qué me importa? Tengo talento; al menos así me lo han asegurado, y para hacerlo florecer, comprenderás que no iba á escoger la ciudad de Túnez. Aquí podré averiguar si me han engañado ó no, si es cierta mi vocación de artista y si se han equivocado los que me auguraron triunfos y éxitos sin cuento... No tardaré, como comprenderás, en desengañarme, y en caso de que la prueba me sea fatal no dudaré y regresaré á mi patria para habitar de nuevo mi modesto cuartito. Pero si no sucede así, créelo, en París es donde mi talento será antes conocido y más dignamente pagado que en cualquier otra parte del mundo. ¡Oh! No te rías y trata, en cambio, de encontrar una objeción seria y que tenga fundamento.

—¡Pobre amigo mío!—le dije;—ya no me río; en este momento, muy al contrario, siento por tí y por tu hermoso perro una viva inquietud que me aflige profundamente, porque pienso que por muy moderado que sea tu apetito, este animal no llegará á comer mucho. ¿Quieres alimentarte tú y alimentar á tu perro con tu talento? ¡Buen proyecto! Porque si nuestra propia conservación es el primero de los deberes, la humanidad para con los animales es el segundo y quizás el más bello.

Pero, dime, ¿con qué medios cuentas para poner tu talento en evidencia? ¿Cuáles son tus proyectos? Veamos, habla.

—¡Oh! En cuanto á proyectos, no me faltan. Voy á decirte unos cuantos. Por de pronto, pienso en una ópera; tengo gran provisión de ellas; unas terminadas, otras á mitad, y algún que otro bosquejo, todo ello destinado, como podrás figurarte, á la Gran Opera ó á la Opera Cómica. ¡No me interrumpas! Sé muy bien que por este medio las cosas van á andar muy despacio, y, por lo tanto, sólo considero este proyecto como fin principal hacia el que deben tender todos mis esfuerzos secundarios. Pero aunque es cierto que tardarán mucho en representarse mis óperas, no es menos cierto, y así me lo concederás al menos, que antes de poco sabré á qué atenermo respecto de si mis obras serán ó no admitidas por las direcciones de los teatros. ¡Qué! ¿Todavía te ríes? Cállate; conozco de antemano lo que vas á decirme, y estoy preparado para contestar á tus objeciones. Estoy persudido de que tengo que luchar con grandes obstáculos; pero, al fin y á la postre, ¿cuáles pueden ser? Unicamente la competencia. Los grandes talentos que aquí están reunidos, ofrecen sus obras á los directores, y estos están en el deber de someterlas á un examen severo y concienzudo, cerrando el paso á toda mediania. La contienda ha de ser despiadada, y sólo debe reservarse el honor de la ejecución á las partituras de un mérito real y positivo. Pues

bien, estoy preparado para ese examen, y no pido ningún favor de que no sea digno. Descartada esta competencia, ¿qué tengo que temer? ¿Acaso necesito, como en Alemania, recurrir á vías tortuosas para procurarme el acceso de los teatros reales? ¿Debo creer que he de estar años enteros mendigando la protección de este ó aquel lacayo para llegar á una representación de mi obra, ó echar mano de la recomendación de una doncella?... ¡No, sin duda alguna! ¿Para qué estos servilismos, cuando aquí en París, la capital de la Francia libre, reina una prensa poderosa que no consiente ningún escándalo, ningún abuso y que casi los hace imposibles? ¿En París, en fin, donde el verdadero mèrito puede esperar los aplausos de un público inmenso é incorruptible?

—¡El público!—exclamé:—Razón tienes. Creo que con tu talento podrías triunfar si sólo tuvieras que habértelas con el público; pero te engañas, en lo que se refiere á la facilidad de llegar hasta èl!... No son los talentos los que pondrán trabas á tus ideales y á los que tendrás que temer; las verdaderas trabas, los obstáculos casi insuperables, serán los intereses particulares de Fulano ó Mengano, y, sobre todo, las reputaciones sancionadas. Si tienes protección é influencias, intenta la lucha; ¡pero sin eso!... y, sobre todo, si no tienes dinero, permanece quieto, porque no harás otra cosa que sucumbir, sin que hayas podido atraer la atención del público. No se trata, desgraciadamente, de po-

ner á prueba tus talentos y trabajos; ¡oh, no! Eso sería una dicha sin igual. Sólo tratarán de informarse del nombre que llevas, y como este nombre está desprovisto de toda clase de reputación, y como además tampoco se encuentra en ninguna lista de rentistas ó propietarios, tendrás que vegetar obscurecido y sin poder demostrar tu talento.

Inútiles fueron mis palabras; se puso muy triste; pero no me hizo caso. Continué preguntando qué medios pondría en práctica para hacerse con una pequeña reputación que pudiera serle útil para realizar el proyecto que acababa de comunicarme. Mi pregunta pareció disipar su mal humor.

—Oyeme bien—me replicó;—sabes que desde hace tiempo me dedico con entusiasmo á la música instrumental. Aquí, en París, parecen profesar un verdadero culto á nuestro Beethoven, y, por tanto, puedo creer, sin temor de equivocarme, que el compatriota de ese gran hombre será acogido con alguna consideración si procura hacer oir al público sus ensayos, inspirados en el estudio de su incomparable modelo.

—¡Alto ahí!—exclamé.—Cierto que Beethoven está deificado, tienes razón; pero no olvides que su reputación, consagrada ya por el público, sería suficiente para que su nombre, puesto á la cabeza de cualquier trozo sinfónico digno del gran maestro, fuera el talismán que revelase como por magia las bellezas de la obra; pero sustituye este nombre, lleno de prestigio y admiración, por otro

humilde y desconocido, y no conseguirás atraer la atención de los directores de orquesta ni aun hacia los más bellos y brillantes pasajes de la obra.

—¡Oh, mientes—replicó mi amigo con alguna violencia.—¡Te he adivinado; veo tu plan artero; lo que quieres es descorazonarme para que me aleje del camino de la gloria! ¡No lo conseguirás, no y no!

—Te conozco—le dije,—y sé que lo que acabas de decir ni lo piensas ni lo sientes seriamente; así es que te perdono. De todos modos, he de repetirte que lucharás mucho para allanar los grandes obstáculos que se levantan ante todo artista desconocido, sea cual fuere su talento. Tus dos proyectos son excelentes, excelentísimos, para sostener y aumentar una gloria ya adquirida; pero de ningún modo para empezar á conquistar una reputación. Te olvidarán, morirás esperando en vano la ejecución de tu música instrumental, y si llegas á esa inefable dicha y tus obras están concebidas bajo el plan audaz que admiras en Beethoven, las encontrarán incomprensibles y descabelladas, echándote á un lado con este hermoso juicio.

—Este argumento ya lo esperaba. ¿Y crees que, en previsión de que sucediese eso que dices, no he tomado mis precauciones contra el público superficial? ¿Crees que no he tenido el cuidado de bordar varios trozos con esos adornos ligeros que aborrezco con toda mi alma, pero de los cuales hacen uso aun los mejores maestros para procurarse el éxito?

—Entonces te dirán que tus obras son demasiado frívolas é insignificantes para ofrecerlas al lado de las de un Beethoven ó de las de un Mozart.

—¡Está bien, está bien; veo claramente que tu único objeto es burlarte de mí! Eres, has sido y serás siempre un burlón insufrible.

Presa de un ataque de risa, levantó un pie y le dejó caer pesadamente sobre las patas de su hermoso perro, que lanzó un doloroso gruñido, dirigiendo á su dueño una mirada, como pidiéndole que no tomase á broma mis objeciones.

—Ves, no es bueno confundir lo cómico con lo serio—le dije.—Pero dejemos esto á un lado y dime; en el caso de que consintieras en abandonar los proyectos que acabas de exponerme, ¿cuentas con algún otro medio para hacerte una reputación?

—Claro que sí—me dijo;—y á pesar de tu manía de contradecirme, voy á hacerte una confidencia completa. No ignorarás que no hay nada tan apreciado en los salones parisienses como esas romanzas llenas de gracia y de ternura, producto del gusto particular francés, ó bien esos *lieder* importados de nuestra Alemania, y que aquí gozan de gran popularidad. Este género es uno de los que se adaptan más particularmente á mi modo de ser. Siento en mí la facultad creadora en esta rama especial del arte con algunas cualidades notables. Haré oir mis *lieder*, y es fácil que tenga tanta suerte como cualquiera de nuestros compatriotas. Ten-

dré la fortuna de otros, y con sólo estas sencillas producciones, podré cautivar la atención de un director de teatro, que se apresurará sin duda á encargarme la composición de una ópera.

El perro volvió á quejarse; pero esta vez fuí yo quien, en una violenta contracción que hice para retener mi risa, había pisado una pata del noble animal.

—¡Pero qué!, hablando en serio, ¿tienes semejantes creencias y abrigas tan locos pensamientos? ¿Pero dónde has visto?...

—¡Dios mío!—replicó mi entusiasta amigo,—¿sería la primera vez que sucediese semejante cosa? ¿Es necesario citarte cuán frecuentemente he leído en los periódicos que tal ó cual director de teatro se ha conmovido profundamente por la audición de una romanza; que tal ó cual poeta se ha impresionado por el talento extraordinario de un artista desconocido, y como en aquel instante y de común acuerdo se comprometieron, el uno á escribir el libreto, y el otro á asegurar la representación de la obra?

—¿Pero crees tú en todo eso?—le dije suspirando profundamente.—¿Esos artículos de periódico han llegado á extraviar hasta tal extremo tu cándida y honrada credulidad? Mucho deseo, puedes creerlo, que llegue el día en que te persuadas de que no se debe dar crédito, ni á una tercera parte de todos esos reclamos. Nuestros directores de teatro tienen otras muchas cosas de qué ocuparse que

el oir romanzas para volverse locos de entusiasmo; y además, ¡admitamos esto!; suponte que ese fuera un medio de adquirir reputación: ¿quiénes iban á cantar tus romanzas?

—¿Quiénes? Toma, pues cualquiera de esos célebres *virtuosos* de uno y otro sexo, que creen un deber recomendar al público las producciones de talentos desconocidos ó postergados. ¿Crees que en esto también estoy influído equivocadamente por algún pernicioso artículo de periódico?

—Amigo querido, bien sabe Dios—le dije—que no pretendo negar la bondad de corazón de nuestros principales cantantes; pero para llegar hasta semejante protección, ¿no hay, por ventura, que pasar por muchas exigencias? No sabes las numerosas é influyentes protecciones que se necesitarían para atraer la benevolencia de esos nobles corazones y para convencerles de que realmente eres un talento oculto. Amigo mío, mi excelente amigo, ¿tienes algún otro proyecto que comunicarme?

—¡Quita allá!—me contestó levantándose. Aunque los tuviera más numerosos que las arenas del mar, no te confiaría ni uno solo. ¡Quita allá! Burlón sempiterno, aparta; no triufarás, no: y sólo te haré una pregunta: dime, de qué modo se las gobierna uno y cómo se las han arreglado para darse á conocer esos grandes artistas que han llegado ya á la gloria?

—Ve y pregúntaselo á uno de ellos. Yo, por mi parte, lo ignoro.

—Ven acá—gritó á su perro.—Ya no eres mi amigo—me chilló;—á pesar de tu burla, no cederé. ¡Dentro de un año, acuérdate bien, dentro de un año, podrás saber mi domicilio por boca del primer pilluelo que pase á tu lado ó te informaré del sitio donde vendrás á verme morir!

Luego silbó á su perro de una manera agria y estridente y desapareció con rapidez.

II

En los primeros días que siguieron á nuestra separación, cuando ví venirse al suelo todos los medios puestos en práctica para encontrar á mi amigo, conocí lo injusto y torpe que estuve para combatir las nobles susceptibilidades de su espíritu altamente entusiasta, y me pesó no haber usado mejores armas que aquellas objeciones frías y poco sinceras que empleé para convencerle.

En mi loable intención de apartarle, en lo que fuese posible, de sus proyectos, olvidé que no tenía que habérmelas con un hombre ligero y flexible á quien es fácil convencer, sino con un espíritu fuerte y lleno de ardiente fe en la verdad de su arte, que le convertía de afable y pacífico en rudo y de una testarudez á toda prueba.

Seguramente, pensé, á estas horas andará por las calles de París con la firmísima confianza de

que, poniendo en práctica cualquiera de sus proyectos, verá brillar en los carteles su obscuro nombre. De fijo que da unos céntimos á algún pordiosero, con la seguridad de que dentro de unos meses podrá darle unas pesetas.

Cuanto más tiempo transcurría más infructuosos eran mis esfuerzos para descubrir el paradero de mi amigo, y casi me dejé llevar por alguna esperanza, confiando en su imperturbable tenacidad; así es que de vez en cuando echaba alguna que otra ojeada, inquieta y curiosa á la vez, sobre los carteles de teatro, para ver si por casualidad descubría en ellos su nombre.

Cosa rara; cuanto más temía no encontrarle, más crecía la confianza de que quizás mi amigo pudiera conseguir sus ideales. Es más, llegué á creer que, mientras yo le buscaba afanosamente, la originalidad de su talento habría sido reconocida y apreciada por algún alto personaje, que quizás le había encargado trabajos importantes, de los cuales sacaría honra y provecho. Y, después de todo, ¿por qué no?

Precisamente porque no veía ni una romanza, ni una sinfonía, ni ninguna obra del género fácil firmada por mi amigo, suponía yo que estaba ocupado en la realización de sus vastos proyectos, y que, desdeñando una reputación modesta, se había entregado en cuerpo y alma á la composición, de una ópera en cinco actos por lo menos.

Bien es verdad que llamaba mi atención no oir

pronunciar su nombre en las reuniones de artistas, á las que yo asistía; pero como no eran muy frecuentes mis visitas, supuse que mi mala estrella me alejaba precisamente de los centros donde su gloria brillaba con resplandor vivísimo.

No se pondrá en duda que debió pasar mucho tiempo antes de que el doloroso interés que me inspiraba mi amigo se convirtiera en una confianza ciega, sin límites, en su buena suerte. Para llegar á ese estado, tuve que pasar por muy distintas fases: el temor, la incertidumbre, la esperanza, al fin; así es que casi había transcurrido un año desde mi encuentro en el Palais Royal con un hermoso perro y un artista entusiasta.

En este intervalo, unas afortunadas especulaciones me habían llevado á tal prosperidad, que, siguiendo el ejemplo de Polycrates, no podía menos de temer alguna gran desgracia, y hasta se me figuraba que ya la sufría de antemano.

En esta disposición de espíritu, me dirigí á los Campos Elíseos. Estábamos en otoño; las hojas verdes, desprendidas de los árboles, alfombraban el suelo, y el cielo parecía envolver al magnífico paseo con un manto gris. Sin embargo, Polichinela no dejaba de entregarse en los teatrillos, como de costumbre, á los accesos de su antigua y apaleadora cólera. Lleno de ciego furor, el atrevido se burlaba de la justicia de los hombres, hasta que al fin cedía á los tremendos arañazos del príncipe infernal, representado por un gato encadenado.

De prouto oí cerca de mí, á poca distancia del modesto teatro, testigo de los gritos y terribles hazañas de Polinchinela, una voz de extraño acento que decía lo siguiente;

—¡Admirable en verdad, admirable! ¿Cómo me las arreglé para buscar tan lejos de mí lo que tenía al alcance de mi mano? ¿Y es tan despreciable este teatro, donde las verdades más conmovedoras del arte y la política se desarrollan en presencia de un público, quizás el más impresionable y menos exigente del universo? Este héroe temerario, ¿no es el propio don Juan? Este gato blanco, de belleza terrible, ¿no es rasgo por rasgo el gobernador á caballo? ¿Qué importancia artística no tendrá este drama cuando yo le haya adaptado mi música? ¡Qué órganos tan sonoros los de estos artistas! ¡Y el gato, ah, el gato! ¡Qué tesoros tan ocultos hay en su admirable garganta! Todavía no ha hablado, todavía es un demonio; ¡pero qué indecible efecto no producirá cuando cante los admirables trinos que sabré calcular para su voz! ¡Qué incomparable *portamento* en la celestial escala cromática que le destino! ¡Qué terrible será su sonrisa cuando diga este pasaje que ha de tener tan prodigioso éxito! «¡Oh, Polichinela, te has perdido!» ¡Qué plan más admirable, y además qué excelente pretexto para el empleo constante del *tan tan*, los golpes eternos del bastón de Polichinela! Pues bien, ¿por qué no he de procurarme la protección del director? Voy á presentarme inmediatamente. Aquí, por lo me-

nos, no tendré que hacer antesala; un paso, y hé teme en el santuario, delante del que con una mirada no dejará de ver en mí la luz del genio. ¿Tendré aquí también que temer la competencia? El gato quizás... ¡En fin, entremos antes de que se haga tarde!

Al terminar estas palabras, el hombre del soliloquio quiso precipitarse en la barraca del Polichinela. Apenas tuve tiempo de reconocer á mi amigo, y dispuesto á evitarle esa enojosa diligencia, le sujeté por el traje.

—¿Quién es?—dijo.

No tardó en reconocerme, y apartándose desdeñosamente de mí, añadió:—Debí sospechar que tú serías el único que quisiese apartarme de esta última tentativa, la única tabla de salvación que me queda. Déjame; quizás sea ya tarde.

Le volví á sujetar y hasta conseguí alejarle algo del teatro; pero no pude conseguirlo del todo.

Entretanto pude examinarlo con detenimiento... ¡En qué estado lo encontré, Dios mío! No me refiero á su modo de vestir, que era pobrísimo, sino á sus facciones, que presentaban un aspecto aterrador. El buen humor había desaparecido; miraba en torno de una manera fija; sus mejillas, pálidas y hundidas, revelaban algo más que el dolor moral. Como le miraba con el más profundo sentimiento de aflicción, pareció conmoverse al observarlo, y apenas si trató de alejarse.

—¿Qué haces, querido R?...—le dije.—Y tu hermoso perro, ¿lo has vendido?

—¡Calla, miserable!—me dijo con voz sombría. —¡Calla; acaso eres como el inglés! ¿Mi perro? ¡Me lo han robado!

—Ven, ven—le dije emocionado,—ven; llévame á tu casa y allí hablaremos.

—No tendrás que preguntarme dentro de poco dónde vivo; estoy sobre el camino que conduce á la fortuna y á la gloria; huye, vete; ¿de qué te sirve predicar á un sordo? Vete, descreído; ya verás dentro de poco; pero, entretanto, déjame, si no quieres que crea que eres mi mayor enemigo.

—¿Dónde vives?—le dije sujetándole con más fuerza.—Dímelo, llévame á tu casa y hablaremos del corazón, de la amistad y hasta de tus proyectos.

—Bien pronto los conocerás. ¿Ves ese gato? Pues él va á ser mi fortuna. Figúrate qué efecto cuando de ese morro fino y delicado y de entre esa fila de perlas, surjan melodías cromáticas, acompañadas de gemidos y sollozos. ¿No te das cuenta de ello? ¡Bah, no tienes imaginación! ¡Quita allá; careces de ideales!

Le retuve con más fuerza, renové mi súplica, y él, sin hacerme caso, volvía su mirada hacia el gato con una sobreexcitación febril.

—Todo depende de él—decía:—fortuna, gloria, consideración, todo, todo está entre sus patitas aterciopeladas. Dios haga que me concedas tus fa-

vores. Eres amable y galante hasta la exageración; pero al fin y á la postre eres un gato. Mas no me importa; espera, te reduciré á la impotencia; tengo un hermoso perro... ¡Victoria! ¡he ganado! Pero, ¿y mi perro?

Había dicho las anteriores palabras acompañadas de un grito ronco y de un movimiento de exaltación extraordinaria. Miró á su alrededor buscando á su perro.

En este momento pasaba sobre un magnífico caballo un hombre elegantísimo; á su lado corría orgullosamente un hermoso perro de Terranova.

—¡Ah!—exclamó mi amigo lleno de rabia.—¡Ah, maldito; mi perro, mi perro! ¡Inglés del demonio, dame mi perro!

Voló entonces como una flecha en su persecución, pero al mismo tiempo el jinete puso, por casualidad, al galope su caballo, seguido del perro. Corrí á mi vez, pero todo inútil. ¿Qué esfuerzos pueden igualar á los de un loco? Ví al inglés, al perro y á mi amigo desaparecer por una de las calles laterales.

Desaparecieron, y baste decir que todos mis esfuerzos para encontrar á mi amigo fueron inútiles. Me informé en todos los sitios relacionados con la música, y nada, siempre nada: sólo en la Opera los empleados subalternos creían recordar una especie de fantasma que iba frecuentemente á esperar una audiencia y del cual no sabían ni el domicilio ni el nombre.

Todos los demás medios que emplee tambien dieron un resultado infructuoso, hasta el de la policía. ¡Quién se iba á ocupar del más miserable de los hombres!

III

Estaba desesperado. Una mañana, á los dos meses poco más ó menos, de nuestro encuentro en los Campos Elíseos, recibí una carta; la abrí con triste presentimiento y leí ésta lacónica frase:

«Querido amigo: Ven; voy á morir.»

Las señas que venían adjuntas indicaban una estrecha callejuela de Montmartre.

Corrí en busca de mi infeliz amigo y llegué, siguiendo las indicaciones de la carta, á una casa de miserable aspecto, que, á pesar de ello, tenía sus cinco pisos, y me dispuse á subirlos por una escalera que producía vértigos.

Llegué, y sobre el lecho del dolor encontré á mi desgraciado y entusiasta amigo. Su cara y su cuerpo estaban aún más escuálidos que el día que le ví en los Campos Elíseos. La mirada era huraña, salvaje y casi insensata de otros tiempos: la llama indefinible de sus ojos había desaparecido; ahora era apagada y fría, y las horribles rosetas de sus carrillos se habían extendido por efecto de la consunción general.

Temblando, pero con expresión de calma, me tendió la mano, diciéndome:

—Te agradezco que hayas venido... perdóname.

El tono sonoro, extraño y dulce con el cual pronunció esas palabras, me impresionó quizás más que su aspecto. Le estreché la mano y lloré...

—Hace—añadió después de una pausa—más de un año, me parece, que nos vimos en el alegre Palais Royal. No he cumplido del todo mi palabra. Ser célebre en un año me fué imposible, aún con la mayor voluntad del mundo. Además, no tengo la culpa si al cabo de ese año no te escribí, según te habia prometido, para que vinieras á verme morir. No pude conseguirlo en el plazo señalado, á pesar de mis esfuerzos... ¡Oh, no llores; hubo un tiempo en el que te rogaba que no te rieras!

Quise hablar, pero me faltaron alientos.

—Déjame continuar—me dijo el moribundo;—no me cuesta ningún trabajo y debo contarte una historia bastante larga. Sé que mañana no existiré, y te ruego que me escuches. La relación de mi vida en este último año es bien sencilla, demasiado sencilla; no hay en ella complicaciones extrañas, ni grandes peripecias, ni siquiera detalles pretenciosos; oye. Es necesario que te explique cómo sucumbió mi fe entusiasta; no creas que se hizo pedazos contra escarpados escollos. ¡Dichoso el náufrago que perece en la tempestad! No; mi fe sucumbió en el barro, en el léganio. Un horrible pantano rodea á esos brillantes y suntuosos templos

del arte, hacia los cuales nosotros, pobres insensatos, marchamos en peregrinación, con un fervor tan grande como si en ellos hubiésemos de salvar nuestra alma. ¡Dichoso el peregrino que va con poco equipaje: sólo un salto le basta para franquear el lodazal! ¡Feliz el rico ambicioso! Su caballo sólo necesita una presión de las espuelas de oro para transportar á su afortunado dueño al otro lado. ¡Ay del desdichado entusiasta que, tomando ese lodazal por un prado florido, se zambulle en él sin esperanza de salida, convirtiéndose en horrible pasto de ranas y de sapos! ¡Mira cómo me ha puesto esta infame plaga: mira cómo me ha roído: no tengo una sola gota de sangre!

Debo decirte lo que me ha sucedido. Después de todo, ¿para qué? Ya ves que me muero. Basta saber que no he sido aplastado en el campo de batalla, sino que he muerto (horrible es decirlo), he muerto de hambre, haciendo antesalas. No ignoras que hay en París muchas de esas habitaciones, y que en ellas he soñado durante un año, ¡un hermoso año de mi vida ¡He soñado mucho, fantasías locas ó fabulosas; sueños de *Las mil y una noches:* con hombres, con animales, con oro, con inmundicias. Soñé con trabajos y con dioses, con brillantes tabaqneras y con primeras tiples, con piezas de cinco francos y con coristas. En medio de mis sueños me parecía oir de vez en cuando el sonido plañidero é inspirado de un oboé. Este sonido penetraba en mis nervios y desgarraba mi corazón. Un

día soñé, y fué un sueño desordenado. El sonido de que hablo me había conmovido tan dolorosamente, que desperté de pronto y encontré que me había vuelto loco. Recuerdo que me olvidé de hacer mi acostumbrada reverencia al portero de la antesala y que esta fué la razón, dicho sea de paso, por lo que no volví, pues no me hubiera vuelto á recibir.

Abandoné, como te digo, el asilo de mis ensueños, y al franquear la puerta de mi casa, caí al suelo; había tropezado con mi pobre perro, que, según su costumbre, me esperaba en la calle. He de advertirte que el pobre animal me era muy útil, pues por su hermosura me ganaba alguna mirada benévola y complaciente del portero de marras. Desgraciadamente, cada día perdía algo de su belleza, porque el hambre hacía horribles estragos en sus entrañas. Esto, como comprenderás, me causaba las más grandes inquietudes...

Te he dicho que caí al suelo al tropezar con mi perro, é ignoro el tiempo que allí estuve y cuántos fueron los puntapiés que recibí de los transeuntes; al fin me despertaron las tiernas caricias de la lengua del pobre animal; me levanté de pronto y comprendí que mi obligación era saciar su hambre.

Un trapero inteligente me dió algunos céntimos por un chaleco, mi perro comió y yo devoré los restos que quiso dejarme. Él quedó satisfecho; pero yo no pude satisfacerme.

El producto de una reliquia, una antigua sorti-

ja de mi abuela. bastó para devolver á mi perro su antigua belleza. Brilló de nuevo con todo el resplandor de su hermosura. ¡Oh, belleza fatal!

El estado de mi cabeza era deplorable; no sé lo que pasaba por mí; así es que un día, sín saber por qué, quise ver al diablo. Mi perro me acompañaba, y héteme aquí en los conciertos Musard. Me puse á examinar á la gente que entraba, y ¿á quién dirás que ví entre la muchedumbre? Pues al abominable inglés, el mismo en carne y hueso. No había cambiado, y se me apareció igual que el día en que me hizo aquella horrible jugarreta con Beethoven.

Sobrecogido de terror, y comprendiendo que tendría fuerzas para conocer al demonio del otro mundo, pero no á este fantasma de nuestro planeta, quise huir, pero me fué imposible. Creí morirme cuando me reconoció. La muchedumbre nos empujaba el uno hacia el otro, y, contra su costumbre y la de sus compatriotas, y bien á pesar mío, vino á arrojarse entre mis brazos, que yo había abierto para abrirme paso. Fué un momento terrible; al fin nos separamos.

—Bien venido, mi querido señor—exclamó;—qué alegría la mía al encontraros siempre en el camino del arte. ¡Vamos, vamos á ver á Musard!

—¡Al diablo!—le contesté lleno de rabia.

—¡Ah, sí; debe de ser realmente diabólico! He terminado una composición el domingo, y vengo á ofrecérsela á Musard. ¿Le conocéis? ¿Queréis presentármelo?

Mi terror se cambió en una angustia sin nombre. Excitado como estaba, pude desasirme de él y huir hacia el *boulevard*. Mi perro me seguía ladrando. En un abrir y cerrar de ojos, el inglés me abrazó y me dijo con acento exaltado:—Señor, ¿este perro es vuestro?

—¡Sí!

—¡Perfectamente; os doy por él cincuenta guineas! Ya sabéis que es la moda entre los *gentlemen* tener perros de esta raza, y yo he tenido muchos, pero todos ellos odiaban la música y no han aguantado mis solos de flauta ó de trompa, huyendo traidoramente; y como debo suponer que con este animal no me sucederá lo mismo, puesto que sois músico, he aquí la razón por la que os ofrezco cincuenta guineas.

—¡Miserable!—exclamé;—ni aunque me diérais toda Inglaterra lo vendería.

—Huí, sí, huí con mi perro, por sitios apartados, en dirección á mi casa. Hacía luna; de vez en cuando echaba una mirada inquieta á mi alrededor, y en una de ellas creí distinguir con espanto la silueta terrible del inglés; apresuré el paso lleno de ansiedad y llegué á mi triste asilo. Dí de comer al perro y me acosté sin probar bocado.

Dormí, pero con un sueño lleno de terribles pesadillas.

Cuando desperté, mi noble compañero había desaparecido. ¿Cómo? No lo sé. ¿Se había escapado? Lo ignoro. Salí del cuarto, llamé, grité, corrí

como un loco por toda la casa, hasta que dí con mi cuerpo en tierra.

Recordarás que un día ví al infiel en los Campos Eliseos; pero lo que ignoras es que cuando le llamé y me reconoció huyó de mí como de una bestia salvaje. No dejé por eso de perseguirles, hasta que él y el satánico jinete llegaron á un hotel, cuya puerta cochera cerraron con estrépito después de entrar. La golpeé lleno de dolor y rabia, produciendo el ruido de un trueno, y sólo unos fuertes ladridos me contestaron. Rendido, no tuve otro remedio que sentarme, hasta que me sacó de mi abstracción y aniquilamiento una terrible escala, ejecutada en un cornetín, cuyos sonidos, saliendo del fondo del hotel, vinieron á herir dolorosamente mis tímpanos, siendo causa de que á la vez se oyeran en el patio dolorosos aullidos. Entonces no pude hacer otra cosa que reir, y me marché.

Profundamente emocionado mi amig , calló. Si bien es cierto que no le causaba gran trabajo el expresarse, su exaltación interior lo producía mucha fatiga. No le fué posible permanecer sentado más tiempo, y cayó sobre la almohada, lanzando un débil gemido. Hubo una larga pausa, en la que observé al desgraciado con una emoción de indefinible pena. Sus mejillas tenían ese tinte rojo transparente, propio de los tísicos.. Había cerrado los ojos y parecía dormir. Esperé con ansiedad el momento de preguntarle en qué podía serle aún útil.

Por fin abrió los ojos, llenos de un resplandor sobrenatural.

—Pobre amigo—le dije,—no tengo más que un deseo: el de poderte ser útil. ¿Qué quieres? ¿Qué deseas? Dí.

—Impaciente estás por conocer mi testamento. ¡Oh, no temas, no te olvido en él! Pero acaso no quieras saber cómo tu desgraciado amigo ha llegado á este extremo. Ves, quisiera que mi triste historia se conociese, aunque no fuera más que por una sóla persona y tú eres el único á quien yo pueda interesar algo. No temas, no me canso: ya ves que hablo y respiro con facilidad, y además, no creas que es mucho lo que me queda por decirte. Quizás te figures que aquí acaba mi historia, cuando, en realidad, aquí es donde empieza la parte íntima, puesto que estaba convencido de que iba á morir. ¡Ah, no sabes lo que me alegraba esta convicción, aunque, en realidad, no era libre para vivir ó morir! Sin embargo, desde aquella horrible escala del inglés sentí asco de la vida y deseo irresistible de morir. Algo había estallado en mi pecho, dejando una resonancia inacabable, y cuando ese sonido hubo terminado, sentí tal bienestar y tal satisfacción, que me dije: he aquí la muerte. Insensible á todo lo que me rodeaba y no sabiendo dónde me llevaban mis piernas débiles y temblorosas, llegué un día á Montmartre y decidí acabar aquí mis días, porque yo también soy un mártir, aunque mi fe sólo haya sido combatida por

el hambre. Aquí encontré este asilo y sólo pedí que me dieran esta cama y me trajeran mis partituras para morir con Dios y con la música. Tú me cerrarás los ojos, y con los pocos francos que me quedan pagarás mi modesta tumba. ¿Qué más puedo desear?

Dejé entonces estallar los sentimientos que me ahogaban, y le dije:

—¡Cómo! ¡Es posible que sólo para eso hayas invocado mi nombre! ¿No puedo acaso serte útil en otra cosa? Habla; te lo suplico.

—¡Oh! No te enfades, no; cálmate, si no quieres que crea que sigues siendo mi eterno contradictor y mi implacable enemigo. Cuando conocí la verdad de tus razonamientos perdí la cabeza y fuí un irresponsable; perdóname la única falta de mi vida; vamos, perdón; dame la mano.

No pude contenerme; le dí la mano y rompí á llorar. Sin embargo, tuve que hacer un esfuerzo al convencerme de que mi pobre amigo se moría por momentos. Ya no podía levantarse y el color de sus mejillas alternaba con una palidez mate.

—Ocupémonos—me dijo—de algunos detalles de mis últimas voluntades. Quiero, por de pronto, que mis deudas se paguen: primeramente, á estas pobres gentes, que me han recogido y cuidado con todo esmero, y luego á otros, cuya lista está en este papel. Para el pago te hago cesión de todos mis bienes: mis composiciones y mi diario, donde están mis apuntes musicales y mis caprichos. Ya

sabrás arreglártelas lo mejor posible para sacar de ello lo que puedas y pagar con su producto mis deudas terrenales. Además, quiero que no maltrates á mi perro si alguna vez tropiezas con él, porque bien castigado está con el cornetín del inglés. Déjale; ya tiene su merecido por su egoísmo y su falta de fidelidad. También quiero que mi historia se publique para que sirva de ejemplo á los locos que me imiten; y, por último, deseo un entierro humilde, pocas personas de acompañamiento (en el libro verás las señas), y que entre ellas y tú sufragüéis los gastos que ocasione mi último viaje.

IV

—Ahora—replicó después de una pequeña pausa—oye la última palabra sobre mis creencias:

«Creo en Dios, en Beethoven y en Mozart, en sus discípulos y apóstoles; creo en el Espíritu Santo y en la verdad del arte, uno é indivisible; creo que este arte procede de Dios y vive en el corazón de todos los hombres iluminados; creo que el que ha gustado una sola vez los sublimes goces de este arte, es devoto suyo para siempre; creo que se puede ser dichoso por este arte y que, por tanto, á cualquiera le es permitido morirse de hambre reconociéndolo; creo que la muerte me dará la suprema dicha; creo que era sobre la tierra un acor-

de disonante que va á encontrar en la muerte una pura y magnífica resolución; creo en un juicio final, en el que serán condenados todos los que en la tierra han hecho industria, mercancía y usura de este arte sublime; todos los que le profanan y deshonran por maldad de corazón y grosera sensualidad; creo que estos seres inmundos serán condenados á oir eternamente su propia música, y creo, por el contrario, que los fieles discípulos del arte sublime serán glorificados en un lugar celeste, lleno del resplandor de todos los soles y en medio de los perfumes y acordes más perfectos, y reunidos en la eternidad, fuente divina de toda armonía. ¡Quiera la suerte que yo pueda ser de los elegidos!

Amén.»

Creí por un momento que su plegaria había sido oída: tanto resplandecía su mirada con una luz celeste. Vivamente emocionado, me incliné para ver si aún pertenecía al mundo de los vivos. Su respiración débil y entrecortada me demostró que sí. Murmuró con voz débil las siguientes palabras, casi ininteligibles, que fueron las últimas:

—¡Regocijáos, creyentes: los goces que os esperan son grandes!

Luego calló; su mirada se apagó, y una ~~sonrisa~~ llena de dulzura iluminó su pálido rostro.

Le cerré los ojos y rogué á Dios que me concediera una muerte semejante á la ~~suya~~.

V

¡Quién sabe lo que era esa criatura que huía sin dejar ningún rastro! ¿Sería un Mozart, un Beethoven? ¡Quién puede saberlo y quién podrá contradecirme si afirmo que con ese hombre sucumbió un artista que hubiera maravillado al universo con sus obras, si no hubiese muerto de hambre. ¿Quién podría probarme lo contrario?

Ninguno de los que le acompañaron á su última morada pensó en sostener esta tesis; verdad es que no eran más que dos; un pintor y un filólogo. Los demás, todos faltaron, unos por un motivo, otros por otro. Al llegar al cementerio nos fijamos en un hermoso perro que se acercó á olfatear el ataúd. Reconocí al animal, miré á mi alrededor y percibí al altivo inglés montado á caballo, que miraba sin comprender aquella escena, se apeó, y dando el caballo á un criado, se unió á nosotros.

—Señor, ¿á quién acaban de enterrar?—me dijo.

—Al dueño de vuestro perro.

—*¡Goddam!*; me es muy desagradable que este señor haya muerto sin recibir el precio de su perro. Le he buscado por todo París inútilmente para pagarle á pesar de que este animalito no deja de aullar siempre que hago mis ejercicios musicales. Pero, en fin, yo repararé en lo posible el perjuicio

ocasionado, haciendo colocar una lápida sobre la sepultura del *honorable gentleman*.

Luego montó á caballo y fuése, mientras su perro olfateaba la fosa con una triste curiosidad.

Ahora sólo me falta ejecutar su testamento. Publicaré, bajo el título de «Caprichos estéticos de un músico», el diario del difunto, por el cual un editor ha prometido dar una buena suma, teniendo en cuenta el destino honroso de este dinero. En cuanto á las partituras que componen el resto de sus bienes, están á la disposición de los señores directores de ópera, los cuales pueden dirigirse por carta sin franquear al ejecutor testamentario.

EL MÚSICO Y LA POPULARIDAD

CAPRICHOS ESTÉTICOS

EXTRACTO DEL DIARIO DE UN MÚSICO YA DIFUNTO

A veces, cuando estoy sólo, cuando vibran en mi pecho las fibras musicales, cuando los sonidos confusos y diversos se agrupan en acordes y siento surgir la idea musical; cuando el entusiasmo me inflama, haciendo latir mis arterias en pulsaciones violentas, y brotar de mis mortales ojos lágrimas divinas, me pregunto: «¿No soy un loco, un verdadero loco, al no vivir siempre así conmigo mismo; al abandonar estas felicidades antiguas y lleno de

vanidad producir para un público cuyos juicios y sufragios no podrán compensarme, por muy grandes y unánimes que sean, ni la centésima parte del placer que siento en la práctica de mi arte rodeado de una absoluta soledad?»

¿Por qué los mortales privilegiados, en cuyo corazón arde el fuego de la inspiración divina. abandonan su santuario?

¿Por qué corren anhelantes por las calles llenas de lodo, buscando con inquebrantable tenacidad á esos hombres aburridos y entregados para sacrificarles á vil precio una dicha inefable?

¡Qué esfuerzos, qué lucha, qué agitación para conseguir el momento oportuno de hacer este sacrificio! ¡Cuántas maquinaciones, cuánta intriga, para hacer entender al hombre vulgar lo que nunca podrán apreciar su mezquino cerebro ni su alma marchita!

¿Es que acaso temen que se interrumpa para siempre la historia de la música? ¿Por eso borran de sus corazones las más hermosas páginas de su propia historia, rompiendo el lazo divino que hubiera ligado de siglo en siglo sus generosos corazones?

Debe de existir seguramente un poder oculto é inexplicable, al cual yo mismo estoy sujeto, que nos induce á buscar afanosamente la popularidad, afán que, cuando más pienso, menos me explico. ¿Es ambición, es deseo de bienestar? Motivos poderosos, sin duda alguna, pero á los cuales no sucum-

be el verdadero genio, y que cualquiera hombre descarta en sus momentos de entusiasmo.

En la vida ordinaria es muy lógico que se ceda ante estos motivos cuando se trata, por ejemplo, de un buen almuerzo ó de un laudatorio artículo de periódico; pero jamás cuando para ello haya necesidad de sacrificar los grandes y puros goces del espíritu. Para los corazones altruistas bien pudiera ser el deseo de dar parte á sus semejantes en sus divinos éxtasis. Desgraciadamente el artista no conoce el mundo ni lo ve tal cual es. Todos los hombres se le figuran de su propia talla, olvidando que sólo existe una Humanidad á la última moda, con fracs y trajes de seda,

Esta desordenada y funesta ansia de popularidad es tan viva y apremiante, está tan encarnada en el alma del artista, que, aun en las horas en que cesó toda inspiración, todavía le roe el pecho, convirtiéndose entonces en ambición prosaica. ¡Ambición maldita, perniciosa ambición, tú eres la que nos induces á destruir nuestros santuarios llenos de poesía! Tú eres la que nos impulsas á mancillar con impíos adornos un canto, un puro acorde, á encerrar un pensamiento vigoroso y amplio en un lecho mezquino de imbecilidades.

¡Oh, vosotros, *felices desdichados*, los de faz hundida y pálida, los de ojos cansados! Estáis consumidos, rotos, muertos por el soplo abrasador del trabajo, y todo para que el público os aclame, lleno de entusiasmo, ante la cubierta embustera

con que presentáis vuestra poesía, disfrazada en un momento de cálculo y reflexión, temerosos, sin duda, de que, mostrada en toda su desnudez, tuviese que huir avergonzada ante la rechifla del vulgo,

—¡Ah, si todos fueseis mis hermanos, mis amigos, os haría una deliciosa proposición, nos comprometeríamos á hacer música por nuestra cuenta, ejerciendo á la par cualquier oficio lucrativo ó especulando en operaciones bursátiles! Seríamos entonces completamente dichosos. Voy á daros un ejemplo. Son las dos: hora propicia para ir á la Bolsa. ¿Que las operaciones salen mal? pues nada, os dedicáis á escribir *quadrilles*, cosa que afortunadamente, nada tiene que ver con la música.

LISTA DE PUBLICACIONES DE LA EDITORIAL

001—HACIA UN SOCIALISMO EUROPEO. Jorge Mota . . . . . 100 pts

002—ORIGENES DEL ESTADO DE ISRAEL. J. M. Perez Albiac. . . . . .100 pts

003—EL JUDAISMO ALDESCUBIERTO. J. A. Eisenmenger. Dr. H. Pohl. . . . . 50 pts

004—LA FINANZA Y EI PODER. Joaquín Bochaca . . . . . 70 pts AGOTADO.

005—MEMORIAS DE UN FASCISTA. Leon Degrelle. . . . . .250 pts

006—GUARDIA DE HIERRO Corneliu Codreanu. . .35o pts

007—HITLER Y LA IGLESIA. J. Aguilar. J.M. Asensi . . . . . .15o pt.

008—NOSOTROS LOS RACISTAS. G. A. Amaudruz. . . . . .150 pts

009—LA MENTIRA DE AUSCHWITZ. Thies Christophersen. . . . . .150 pts

010—EL FASCISMO. Benito Mussolini. . . . . .150 pts

011—LA LUCHA POR EL PODER. Joseph Goebbels. . . . . .150 pts

012—LA REFORMA AGRARIA. Carlos Galicia. . . . . 100 pts. AGOTADO.

013—IMPERIUM. Tomo I Francis Parker Yockey (Ulick Varange) 600 pts. AGOTADO

014—HITLER Y LOS ANIMALES. . . . . .100 pts

015—HITLER Y SUS FILOSOFOS. . . . . .150 pts

016—LA HISTORIA DE LOS VENCIDOS. Tomo I. Joaquín Bochaca. . . . . .400 pts

017—EL ENIGMA CAPITALISTA. Joaquín Bochaca. . . . . ,200 pts

018—WAGNER Y EL NACIONALSOCIALISMO. . . . . 150 pts. AGOTADO.

019—ERIKA I. Frente Femenino de CEDADE. . .100 pts

020—HITLER-FOTOS. Documentos gráficos inéditos. . . . . 480 pts. AGOTADO.

021—FUNDAMENTOS DE BIOPOLITICA. Jacques María de Mahieu. . . . . .125 pts

022—LA MUJER NATURA. Muns, Cejuela, Infiesta, Jimenes, Gumiel. . . . . .150 pts

023—ESTA USTED A LA IZQUIERDA OA LA DERECHA. Documento gráfico de dos formas de vida. . .150 pts

024—PENSAMIENTO FEMENINO EUROPEO. ERIKA II. Frente Femenino de CEDADE. . . . . 150 pts

025—EL MOTOR SECRETO DEL COMUNISMO. Maurice Pinay. . . . . .100 pts

026—150 GENIOS OPINAN SOBRE LOS JUDIOS. Sección Juvenil de CEDADE. . . . . .250 pts

027—LA FALANGE PARTIDO FASCISTA. J. L. Jerez Riesco. . . . . .200 pts

028—IMPERIUM. Tomo II. Francis Parker Yockey (Ulick Varange). . . . . .600 pts

029— EL MITO DEL SIGLO XX. Alfred Rosenberg. . . . . .800 pts

030—ESCRITOS ANTIJUDIOS. Julius Streicher (anexo Schulchan Aruckh). .500 pts

031—MANIFIESTO CONTRA EL CAPITALISMO. Gotfried Feder. . . . .250 pts

032—LA FARSA DE LA DEMOCRACIA. Federico Rivanera Carles. . . . . .350 pts

033—CUANDO TODOS LOS HERMANOS CALLAN. Recopilación. . . . . .100 pts

CEDADE
Ap. Correos: 14.010
BARCELONA

CUADERNOS DE FORMACION POPULAR.

001—¿QUE ES CEDADE? . . . . . 50 pts
002—CEDADE Y LA MUJER . . . . . 25 pts
003—CEDADE I CATALUNYA. . . . . 25 pts
004—EUROPA EN MARCHA . . . . . 50 pts
005—REVOLUCIONES MUNDIALES JUDIAS 25 pts
006—RUDOLF HESS, 37 AÑOS DE PRISION . 25 pts
007—ADOLF HITLER, DISCURSOS . . . . . 25 pts
008—JOSEPH GOEBBELS 1933-1945 . . . . . 50 pts
009—EL PROBLEMA DEL DINERO 15 pts. AGOTADO.
010—QUE ES EL COMUNISMO . . . . . 25 pts